



**Universidade** Departamento de Comunicação e Arte  
**de Aveiro**  
**Ano 2010**

**Cristina Brito  
Fernandes**

**Cor, Ritmo e Movimento:  
hip-hop, definição e suas influências  
na contemporaneidade**





**Universidade de Aveiro** Departamento de Comunicação e Arte  
**Ano 2010**

**Cristina Brito  
Fernandes**

**Cor, Ritmo e Movimento:  
hip-hop, definição e suas influências na  
contemporaneidade**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.



## **O júri**

presidente

Professora Doutora Rosa Maria Pinho de Oliveira  
Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade  
de Aveiro

arguente

Professora Doutora Maria Isabel da Fonseca e Castro Moreira Azevedo  
Professora Auxiliar da ARCA-EUAC-Escola Universitaria das Artes de Coimbra

orientador

Professor Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa  
Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade  
de Aveiro



## **agradecimentos**

Ao meu orientador, Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa, por toda a ajuda prestada à concretização deste trabalho.

Aos meus pais, Beatriz Fernandes e Amândio Fernandes por todas as oportunidades proporcionadas; à Gina Fernandes pelo apoio que permitiu que reservasse mais tempo ao estudo, à Dília Barata e ao Ricardo Barata pelo suporte constante; à Inês Barata e à Marta Barata pela inspiração.

Ao Victor Fernandes por fomentar o meu interesse por esta área de estudo.

À Ana Rosa por todos os momentos partilhados.





**palavras-chave**

Hip-hop, rap, graffiti, breakdance, comunidade cultural, identidade.

**resumo**

O presente trabalho propõe-se definir o movimento hip-hop, identificar e caracterizar as diferentes vertentes que o compõem. É constituído por uma contextualização histórica e social da sua génese, estudo e contextualização nacional das diferentes vertentes (musical, coreográfica e gráfica), estudo da relação do graffiti com a arte, um glossário de termos específicos inerentes à cultura hip-hop e bibliografia.

O recurso a testemunhos de protagonistas desta comunidade cultural contribui para o estudo, não apenas das práticas sociais de grupo, mas igualmente dos objectos produzidos, a relação destes com os conceitos que os impulsionam e a forma como circulam e são recebidos socialmente.



**keywords**

Hip-hop, rap, graffiti, breakdance, cultural community, identity.

**abstract**

This study proposes to define the hip-hop movement, identify and characterize the different expressions of it. It consists of a social and historical context of its origins, national background and study of the different strands (music, choreography and graphic), study of the relationship between graffiti and art, a glossary of specific terms related to the hip-hop culture and bibliography. The use of testimonies of key actors in the cultural community contributes to the study, not only to the knowledge of social practices of the group, but also the objects produced, their connection with the concepts that drive and how they are received and circulate socially.



## Índice de imagens

Fig.1 – Foto de Kool Herc, in [hiphophistory.indiegroupp.com/](http://hiphophistory.indiegroupp.com/)

Fig.2 – Esboço para uma pintura a realizar num, in Jenkins, Sacha ;Villorrente David, *Piecebook-The secret drawins of graffiti writers*, Berlim, Munique e Nova Iorque: Prestel, 2008.

Fig.3 – Graffiti num comboio, in de Christl, Markus, Stylelife, *On the wheels of steel – END2ENDs – Graffitis on Trains in Germany and Europe*, Publicat KG, Germany, 2002.

Fig.4 – Graffiti em comboios, in Christl, Markus, Stylelife, *On the wheels of steel – END2ENDs – Graffitis on Trains in Germany and Europe*, Publicat KG, Germany, 2002.

Fig.5 – Graffiti em comboios, in de Christl, Markus, Stylelife, *On the wheels of steel – END2ENDs – Graffitis on Trains in Germany and Europe*, Publicat KG, Germany, 2002.

Fig.6 – Prática de breaking, in <http://screw.no.comunidades.net>

Fig.7 – Foto de Keith Haring, in [stelladauer.wordpress.com](http://stelladauer.wordpress.com)

Fig.8 – Foto de Andy Warhol e Basquiat, in artigo de Jorge Glusberg (crítico de arte e director do Museu de Belas Artes de Buenos Aires), “Hip-Hop de las Artes Plásticas”, revista *Nossa América*: <http://www.memorial.sp.gov.br/revistaNossaAmerica/20/esp/visuales-es.htm>

Fig.9 – Graffiti de Lady Pink, *Faith in Women*, 2005, in site do Museu de Brooklyn: [http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist\\_art\\_base/gallery/lady\\_pink.php?i=1529](http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/lady_pink.php?i=1529).

Fig.10 – Graffiti estilo ‘bottom’, in Jenkins, Sacha ;Villorrente David, *Piecebook-The secret drawins of graffiti writers*, Berlim, Munique e Nova Iorque: Prestel, 2008.

Fig.11 – Graffiti estilo ‘bubble’, in Jenkins, Sacha ;Villorrente David, *Piecebook-The secret drawins of graffiti writers*, Berlim, Munique e Nova Iorque: Prestel, 2008.

Fig.12 – Graffiti estilo ‘wild’, in [willbarras.com](http://willbarras.com).

Fig.13 – Graffiti estilo ‘wild’, in [www.flickr.com/photos/earnest70six/](http://www.flickr.com/photos/earnest70six/)

Fig.14 – Graffiti estilo ‘wild’, in Jenkins, Sacha ;Villorrente David, *Piecebook-The secret drawins of graffiti writers*, Berlim, Munique e Nova Iorque: Prestel, 2008.

Fig.15 – Graffiti com ‘perso’, in Jenkins, Sacha ;Villorrente David, *Piecebook-The secret drawins of graffiti writers*, Berlim, Munique e Nova Iorque: Prestel, 2008.

Fig.16 – Graffiti lettering, in Jenkins, Sacha ;Villorrente David, *Piecebook-The secret drawins of graffiti writers*, Berlim, Munique e Nova Iorque: Prestel, 2008.

Fig.17 – Graffiti lettering, in Jenkins, Sacha ;Villorrente David, *Piecebook-The secret drawins of graffiti writers*, Berlim, Munique e Nova Iorque: Prestel, 2008.

Fig.18 – Graffiti figurativo, in [www.xenz.org/](http://www.xenz.org/)

Fig.19 – Graffiti de Maddy Dickerson, Cans festival 2008, in [www.flickr.com/photos/artofthestate/page42/](http://www.flickr.com/photos/artofthestate/page42/)

Fig.20 – Sketchbooking, trabalhos do graffer Sat One, in Manco, Tristan, *Street Sketchbook*, Londres: Thames & Hudson, 2009.

Fig.21 – Sketchbooking, trabalhos do artista francês Amose, in Manco, Tristan *Street Sketchbook*, Londres: Thames & Hudson, 2009.

Fig.22 – Sketchbooking, in Manco Tristan, *Street Sketchbook*, Londres: Thames & Hudson, 2009.

## Índice

<b>Introdução</b>	19
<b>Capítulo 1 – hip-hop: raízes do movimento</b>	27
1.2 .- Contexto e precursores do movimento	27
1.2. - A música enquanto génese	28
1.3. - Cultura	30
1.4. - Geração hip-hop	35
1.5. - O hip-hop enquanto ritual de passagem	36
<b>Capítulo 2 – Vertente musical</b>	41
2.1. - Contextualização	41
2.2. - Consumo / identidade	45
2.3. - Evolução do fenómeno	51
2.4. - Contexto nacional	55
2.4.1. -Portugal: génese e transformação do fenómeno	55
2.4.2. -Comunidade cultural – imaginação no processo de produção	59
2.4.3. -“Cultura de evasão” e espaços de performance	62
2.5. - Vertente coreográfica – Break dance	69
<b>Capítulo 3 – Vertente gráfica</b>	75
3.1. - Origens e história do graffiti	75
3.2. - Arte de não-galeria	79
3.3. - Caminhos de não acesso	84
3.4. - Escola de rua / passagem de testemunho	86
3.5. - Questões de género	89
3.6. - Contexto nacional e narrativa	91
3.7. - Estilos gráficos	95
3.8. - A imagem como violência	99
3.9. - O artista e o tempo (excurso sobre criação)	100
3.10 - Sketchbooking	101
<b>Conclusão</b>	105
<b>Glossário</b>	109
<b>Bibliografia</b>	113

<b>Cibergrafia</b>	122
<b>Anexos</b>	123
I – Imagens de Afrika Bambaataa e símbolo da zulu Nation	124
II – Artigo do <i>New York Times</i> (TAKI 139)	125
III – Imagem-tempo	126
IV – Ler imagens – a imagem como violência	129
V – Projectos de graffiti	132



## Advertência

As palavras ou expressões assinaladas com o sinal → encontram-se definidas no Glossário (e.g. *tag* →) mas, por uma questão de clareza de leitura, o termo/expressão específico é assinalado apenas uma única vez em cada capítulo.

Recorreu-se ao uso de itálico para referenciar termos ou expressões estrangeiras (e.g. *graffer*, *beat-box*), excepto naqueles casos em que os mesmos foram já incorporados no léxico e se encontram dicionarizados (e.g. rap, graffiti).

As letras das canções, bem como os excertos de entrevistas aos protagonistas e actores do hip-hop são transcritas na língua original, seguindo-se a tradução em nota de rodapé. Excepto indicação em contrário, todas as traduções são da minha autoria.

Todas as referências bibliográficas completas fornecidas em nota de rodapé, i.e. que incluam a editora e a(s) página(s), vêm obrigatoriamente incluídas na Bibliografia final, e correspondem a obras consultadas. Ocasionalmente será citada uma ou outra obra (e.g. os denominados clássicos) que não consta da bibliografia –ou porque não chegou a ser consultada, ou porque é marginal ao tema da presente investigação. Nesses casos, fornece-se apenas, entre parêntesis, a indicação da data e local de publicação.



## INTRODUÇÃO

### 1. Apresentação e objectivos

As primeiras manifestações visíveis do hip-hop surgem nos Estados Unidos da América no início da década de 70<sup>1</sup>, mais particularmente na cidade de Nova Iorque. Caracterizado desde a sua génese pela forma como geriu a diversidade cultural, tornou-se num dos meios de construção de sentido para os jovens. O hip-hop chega à Europa na década de 90, tendo em 1997 sido editado o primeiro trabalho inteiramente dedicado à música *rap* → em Portugal. Contador e Ferreira<sup>2</sup> foram, entre nós, os primeiros autores a debruçar-se sobre esta vertente do fenómeno (aliás, desde sempre a mais estudada).

Em Portugal o hip-hop ocorre num momento de profundas transformações sócio económicas, com novos desenvolvimentos sectoriais da economia, novas formas de mobilidade profissional e de desemprego com “relações específicas à actividade e à inactividade”<sup>3</sup>. Estas transformações são

paralelas a outras que concernem às formas sociais, familiares e individuais da vida quotidiana, bem como aos sistemas de valores que lhes estão associados. Os jovens foram alvos intervenientes no centro destas duas ordens de transformações, na medida em que elas afectarão, de maneira particularmente sensível, as formas as sociais e individuais de transição para a vida adulta nas suas diferentes componentes (inserção económica, autonomização material, constituição de lar próprio, comportamentos consumatórios e familiares, sistemas de aspirações, valores sociais, etc.).<sup>4</sup>

O entendimento das articulações entre as transformações socioeconómicas e as atitudes, comportamentos e valores segundo os quais os modos de vida se organizam e as diferentes fases da vida se definem, só se torna possível pela investigação que vai além dos “aspectos mais visíveis e exteriormente associados às transformações económicas”<sup>5</sup>, reportando-se a outros aspectos que só se revelam quando a juventude é vista «por dentro». É necessário analisar os modos de vida dos jovens, as suas socializações, para compreender aquelas articulações, as lógicas sociais de conduta, as tensões, os conflitos, a oposição à estrutura tradicional, a construção de individualidade e realização. Compreender o uso que os jovens

---

<sup>1</sup> Lipsitz, George, *Dangerous crossroads: Popular music, postmodernism and the poetics of place*, Verso, 1994, p.26.

<sup>2</sup> António Contador e Emanuel Ferreira, *Ritmo e Poesia*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1997.

<sup>3</sup> Pais, José Machado, *Culturas Juvenis*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1996, p.10.

<sup>4</sup> id., *ibid.*

<sup>5</sup> *ibid.*, p.11

fazem do seu tempo de lazer é compreender a constituição, difusão e consolidação das denominadas «culturas juvenis».

A presente investigação foi feita através de revisão bibliográfica e análise de artigos e reportagens da comunicação social, dando particular ênfase à análise de entrevistas, letras de canções, desenhos e graffiti, entre outros testemunhos verbais e gráficos de autores, com o objectivo de compreensão do processo segundo o qual se dá a criação de sentido no hip-hop, e de como da experiência única e individualizada surge a possibilidade de identidade colectiva.

O discurso crítico presente no hip-hop, a denúncia social, a forma de entender e gerir a diversidade, as cores apelativas, o traço fluído e as qualidades técnicas dos graffiti, os actos performativos desta cultura juvenil (*breakdance* →, *beat-box* → e *Mcing* →), desde cedo exerceram em mim algum fascínio. Com o alargamento do hip-hop, as mutações/recriações a que o mesmo tem sido sujeito, e a constatação de nem sempre encontrar no discurso social um correcto entendimento do fenómeno, pareceu-me pertinente transformá-lo em tema de uma dissertação de Mestrado em Criação Artística Contemporânea. Para melhor delimitar o projecto e definir a sua direcção, comecei por fazer um levantamento de problemas em torno do objecto de estudo.

O hip-hop é um fenómeno sociocultural que ganha cada vez mais espaço nas grandes urbes e mesmo além destas. Continua, no entanto, pouco estudado academicamente, pouco documentado, e pouco respeitado socialmente. Daí a investigação agora efectuada, que conduziu ao conhecimento da forma como essa realidade interage e afecta a realidade social 'total'.

No ambiente urbano “que é caracterizado por uma fragmentação marcada por desigualdades”<sup>6</sup>, a multiplicidade étnica pós-moderna resultou num fenómeno cultural de acção improvisada, performativa, criativa, onde os jovens se agrupam em núcleos de reflexão e discussão. Distinguem-se no comportamento, na indumentária, no gosto musical, no tom contestatário. Agrupam-se guiados pelo sentimento de pertença, pela possibilidade de expressão, pela aspiração de liberdade.

O hip-hop é uma cultura juvenil que surgiu da apropriação pelos negros norte-americanos do *deejaying* jamaicano, associado ao movimento *Zulu Nation* → e, em parte, à expansão da música reggae. À semelhança de outros movimentos que o precederam ou lhe foram contemporâneos, como o hippie e o punk, iniciou-se como crítica ao poder instituído e valores estabelecidos, algo de que a indústria norte-americana se apropriou. Esta converteu-o em

---

<sup>6</sup> Filho, João Lindolfo, « Hip Hop: das Periferias ao Mainstream, Hip Hopper: tribus urbanas, metrópoles e controle social », VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, Coimbra, 2004, p.1

produto de consumo, comercial, que, fruto também da globalização, se internacionalizou constituindo a música um vector preferencial dessa internacionalização. Nesse sentido podemos dizer que, como refere Lindolfo Filho,

além de introduzir questões, até então, intocadas ou pouco discutidas pela maioria da sociedade, como pacifismo, sexo, racismo, ecologia, drogas e outros, os movimentos jovens trazem à luz o aspecto transformador e crítico da realidade e acabam por modificá-la, mesmo que submetidos a um rígido processo de industrialização e comercialização<sup>7</sup>.

A partir daqui colocaram-se-me várias questões, perguntas de partida<sup>8</sup> a que procurei dar resposta ao longo desta dissertação:

- Existe hoje uma cultura jovem de carácter contestatário, à semelhança do que aconteceu na década de 1960?
- A ser assim, como se caracteriza essa cultura de carácter contestatário, hoje?
- O graffiti é arte ou mero passatempo ocioso, vandalismo?
- Fará sentido continuar a chamar hip-hop a derivações do fenómeno que se afastam radicalmente do que aquela cultura foi na génese?

## 2. Metodologia

Na tradição de investigação em ciências sociais e em humanidades, a definição de uma problemática implica a inscrição do trabalho científico num quadro teórico preestabelecido, base de referência e legitimação<sup>9</sup>. Assim, parte-se das teorias, ou referências conceptuais, para a construção de objectos de investigação, que se delimitam a partir de problemas levantados, interrogações e hipóteses. Constituem-se modelos conceptuais e heurísticos, que eventualmente se complexificam com a multiplicidade de hipóteses.

A presente investigação parte das hipóteses que do hip-hop resultam produtos artísticos e que nesta cultura jovens encontram sentido que lhes possibilita a criação de identidade. Trata-se porém de uma *análise qualitativa*<sup>10</sup>, i.e. insere-se num paradigma ou modelo metodológico no qual as ciências humanas se caracterizam, ou devem caracterizar, essencialmente pelo uso de métodos hermenêuticos e interpretativos.

José Machado Pais, reivindica, em *Culturas Juvenis*<sup>11</sup> uma “conceptualização dos usos do tempo juvenis (e das sociabilidades e culturas juvenis específicas que lhes estão subjacentes

---

<sup>7</sup> *ibid.*, p.3

<sup>8</sup> Quivy, R. e Van Campenhoudt, L. *Manual de Investigação em Ciências Sociais*, Lisboa: Gradiva, 1992. p.30.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 91,98.

<sup>10</sup> Bisquerra, Rafael, *Métodos de Investigación Educativa*, Barcelona: Ediciones Ceac, 1989.

<sup>11</sup> Filho, João Lindolfo, *op.ct.*, p.10.

ou associadas)”<sup>12</sup> que decorra de uma perspectiva de análise que privilegie qualitativamente a dimensão da vida quotidiana dos jovens. Foi também este caminho que me propus seguir: partir da perspectiva dos comportamentos inseridos numa cultura juvenil, estudar condutas e procedimentos, sem os separar do ordenamento social estruturante; averiguar em que medida é aquele ordenamento decisivo na formação da cultura juvenil que me propus investigar e definir; decifrar a relação entre ordenamento social envolvente e uma forma distinta de consumir o tempo quotidiano, através do discurso e actuação sociais associadas a formas específicas de sociabilidade juvenil. Percurso que me conduziu ao estudo das modalidades de socialização/dessocialização, processos através dos quais “a sociedade produz a sua juventude”<sup>13</sup>.

Pretendeu-se assim, investigar de que modo a actuação social juvenil, ligada a um fenómeno cultural específico, se constitui ou não num domínio social de afirmação dos jovens. Interpretar as sociabilidades de grupos juvenis próprios, para clarificar índices de criatividade, de afirmação ou passividade, olhando o fenómeno a partir de dentro, e não por referência obrigatória aos “domínios do poder e das instituições dominadas pelas gerações mais velhas”<sup>14</sup>

Como foi referido, metodologicamente irei recorrer à análise qualitativa. Portanto, investigação descritiva, onde os dados analisados são em forma de palavras ou imagens e não de números. Partindo da compreensão contextual histórica e social, os dados (entrevistas, relatos de autores, letras de canções, desenhos, graffiti, testemunhos de profissionais da imprensa e indústria discográfica) serão analisados respeitando a forma como foram registados, transcritos ou fotografados. Sem partir de ideias preconcebidas, aspectos referentes ao hip-hop serão analisados enquanto potenciais pistas que permitam compreender o objecto de estudo. Neste sentido a investigação qualitativa caracteriza-se por um maior interesse pelo processo do que pelos resultados, um processo que procura significados inerentes ao hip-hop, a compreensão de certos termos e noções. Não há intenção de recolher dados ou provas que confirmem uma teoria, antes construção de um quadro à medida que os diversos dados forem sendo analisados.

A presente investigação assenta, por um lado, na análise de artigos e reportagens da comunicação social (aqueles que abordam o tema aqui em questão, de acordo com as dimensões analíticas relevantes para a investigação). Tal adequa-se ao projecto por permitir a análise da experiência de vida de protagonistas do hip-hop, respostas ao questionamento sobre essas vivências, suas representações e estruturações, tiveram particular importância as entrevistas, as letras das músicas, entre outros testemunhos verbais e gráficos de autores.

---

<sup>12</sup> *ibid.*, p.11

<sup>13</sup> *ibid.*, p.12

<sup>14</sup> *Id.*, *ibidem.*

Por outro lado, revisão bibliográfica, que permite não apenas estabelecer prioridades para a pesquisa, contextualizar o estudo e alargar os horizontes do mesmo mas também estabelecer triangulações, permitindo encontrar convergência nessas fontes de informação; entre diferentes investigadores e diferentes métodos utilizados. As obras de referência deste estudo inserem-se na área da investigação sociológica, antropológica, etnológica e artística (nomeadamente, no âmbito da Estética Contemporânea). São referências fundamentais deste trabalho Jeff Chang, *Can't Stop Won't Stop: A history of the Hip-Hop Generation* (Nova Iorque, 2005), na contextualização e estudo da génese do fenómeno; Teresa Fradique, *Fixar o movimento – representações da música RAP em Portugal*, (Lisboa, 2003), na compreensão das representações musicais da música rap em Portugal; Enquanto referências secundárias, poderia citar José Machado Pais, *Culturas Juvenis* (Lisboa: 1996), na definição de «culturas juvenis»; Henry Giroux, *Fugitive Culture: race, violence & youth* (Londres: 1996), na definição da cultura hip-hop tendo por base o conceito de «fugitive culture» e Manuel Castells, *O Poder da Identidade– Vol. II* (Lisboa, 2007), na definição de identidade.

Recorrendo a conhecimento oriundo de áreas diversas, este estudo inscreve-se na categoria dos *Cultural Studies* - sendo que, ao propor-se o estudo de um fenómeno cultural, a abordagem interdisciplinar se reveste de todo o sentido.

Os *cultural studies* nascem em finais da década de 1950, no Reino Unido, ligados às preocupações políticas de um grupo de autores da Nova Esquerda, como Richard Hoggart, Raymond Williams ou Edward P. Thompson. Num momento inicial, este movimento procura sobretudo preservar a cultura da classe trabalhadora britânica contra os ataques da cultura de massas produzida pelas indústrias culturais mas, em fase posterior (contexto da globalização), os *cultural studies* passaram “a interessar-se cada vez mais pelas práticas culturais associadas à cultura de massas que antes quase denegriam”<sup>15</sup>. Contudo, caracterizar-se-ão sempre por uma forte interdisciplinaridade (abrangendo áreas tão diversas como a *youth culture*, etnografia, estudos literários e estudos sobre as mulheres), e pela tentativa de recuperar e dar visibilidade às culturas (o termo é usado no plural) dos grupos negligenciados e/ou marginalizados<sup>16</sup>.

Verifica-se assim uma rejeição da tradicional antítese entre cultura erudita e cultura popular urbana, ou cultura de massas que se afigura importante para o nosso estudo. Entendendo-se aqui *cultura de massas* como aquela onde “encontramos essencialmente o familiar e o reconfortante – por oposição ao estranho e inquietante da arte elevada ou de elite -, ou

---

<sup>15</sup> Silva, Ana e Tavares, Teresa Claudia, “Estudos Culturais, Estudos sobre as Mulheres e Estudos Culturais sobre as Mulheres”, *Ex aequo*, n.º 5, 2001, pp.125.

<sup>16</sup> *ibid.*, p.127.

digamos então ainda que cabe a uma confirmar divertindo enquanto a outra procura formar perturbando.”<sup>17</sup>

Como foi referido, neste estudo do hip-hop abordaram-se não apenas os hábitos e práticas sociais dos grupos que constituem o fenómeno mas igualmente, os objectos produzidos: coreográficos, musicais e gráficos/plásticos, e a relação destes com os conceitos e ideais que os impulsionam.

No esforço de objectivação da investigação procurei discriminar áreas de análise para cada uma das vertentes/manifestações do hip-hop, ou seja as vertentes gráfica, coreográfica e musical. No sentido da mesma investigação ser sistemática, a totalidade de dados relevante será analisada com relação às diferentes vertentes do fenómeno, sendo que o estudo incide na parte inicial sobretudo na vertente musical do hip-hop, mas apenas por esta estar na génese da referida cultura juvenil.

### 3. Organização da dissertação

A presente dissertação tem início com um **1.º capítulo** de pesquisa histórico interpretativa, que permitirá a contextualização histórica do hip-hop, fundamental à sua definição. A validade das ocorrências históricas começa com a demonstração de que os eventos descritos ocorreram num determinado curso de tempo, o que permite alcançar a evidência determinativa, conseguida pela colocação do objecto no tempo e espaço, onde se determinam datas, para determinar evidências que permitem o enquadramento narrativo de acontecimentos passados.

Segue-se um **2.º capítulo**, composto pelo estudo da vertente musical e coreográfica do hip-hop. Procede-se à análise dos aspectos que permitem identificar o *rap* como estilo musical e produto cultural de consumo, bem como à descrição da evolução deste estilo musical, nomeadamente o contexto do surgimento e evolução do *rap* em Portugal. Análise do conceito de “comunidade cultural”, do papel do imaginário no processo de criação de produtos musicais. Estudo do *rap* enquanto “cultura de evasão” e identificação dos seus espaços de performance e plataformas de visibilidade pública. O capítulo finda com a análise da vertente coreográfica do hip-hop – *breakdance*.

---

<sup>17</sup> Moreira, João Paulo, «Problemas da cultura de massas» in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº13, Fevereiro, Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, 1984. p 16. Alguns autores recusam a divisão entre várias culturas, defendendo que, tanto cultura erudita como cultura de massas, são respostas diferentes (e possíveis) da imaginação em relação a um espaço e tempo concretos, sugerindo uma noção mais englobante e dinâmica. (id., ibid.,p.19)



No **3.º capítulo** é abordada a vertente gráfica do hip-hop. Promove-se uma reflexão sobre o enquadramento do graffiti. Mais do que simbólica forma de resistência e produto de uma cultura desviante, o graffiti é analisado nas suas potencialidades artísticas, atendendo à sua estética, estilos gráficos e significados da imagem e não apenas a rótulos aplicados pela sociedade dominante hegemónica<sup>18</sup>. Estudo da dimensão artística do graffiti: o processo de criação, o lugar do artista e o tempo na imagem. O capítulo termina com o estudo dos *sketchbooking*, livros privados, elaborados na rua ou em estúdio, usados pelos autores de graffiti para expressar a criatividade e realizar os projectos dos seus trabalhos.

Por fim, é apresentada a **Conclusão**. De forma resumida - e retrospectiva - aqui se procede a diversas reflexões sobre o espaço e as representações específicos de cada vertente do hip-hop, vertentes que acontecem por vezes em simultâneo sem que tal dilua as suas diferenças. O *rap* e o *djing* → são aqui entendidos enquanto produto cultural de consumo, i.e. enquanto música como cultura ao invés de música *na* cultura. O graffiti é visto como uma forma de arte urbana, onde os protagonistas não têm acesso a uma carreira profissional artística antes são reconhecidos por pares, num processo de resistência à *cultura hegemónica* (que, todavia, nem sempre resulta na criação de uma verdadeira cultura alternativa). O *breakdance* é de todas as vertentes a menos estudada academicamente, menos ligada à incorporação de significados, apesar da visibilidade na plataforma das representações públicas. Essas representações estão muitas vezes dissociadas do hip-hop, colocadas ao serviço de géneros musicais pop, de publicidade de produtos comerciais, ou de ginásios (que designam de “dança hip-hop” géneros coreográficos afastados do *breakdance*). Nas diferentes vertentes do hip-hop, valores semelhantes são apresentados de forma heterogénea, codificam o espaço urbano, conquistam visibilidade para transmitir as suas mensagens, num processo de busca da superação. Pela significação e reconhecimento dá-se a construção de sentido, a possibilidade da criação da identidade colectiva, de uma forma própria de estar no mundo.

---

<sup>18</sup> O conceito de *hegemonia* foi originalmente desenvolvido por A. Gramsci (*Cadernos da Prisão*, 1929-1935), vindo a desempenhar depois um papel central em disciplinas como os *cultural studies*, sociologia dos *media*, etc. Cf. Fiske, J., *Introdução ao Estudo da Comunicação*, Porto: Ed.s Asa, 1999, pp. 234-236.



## Capítulo 1

### 1. HIP-HOP | raízes do movimento

#### 1.2. HIP-HOP | contexto e precursores do movimento

No início da década de 60, nos Estados Unidos da América (particularmente em Nova Iorque), num ambiente onde as pessoas se sentiam rodeadas de decepção e mentira, como refere Jeff Chang<sup>19</sup>, o baseball era ‘vivido’ como verdade, ressurgiam antigas questões afro-americanas, “devemos lutar pela nação ou construir uma nova? Devemos salvar a América ou a nós próprios”<sup>20</sup>, questões motivadas pela discussão política (nomeadamente por Malcolm X, em 1963) acerca das mudanças culturais e pela busca de respostas para as comunidades afro-americanas. Respostas além da segregação e separação, mas antes de garantia de direitos e lugar social para as referidas comunidades como a qualquer cidadão americano, respostas de integração e nacionalização.

Posteriormente, Martin Luther King Jr. viria a proferir a sua mais célebre frase num discurso em Washington, D.C., “*I have a dream*”, onde defendeu esse lugar igual para negros e caucasianos. Sucediavam-se os protestos de rua em Harlem a favor da educação e contra a pobreza, assim como os conflitos entre polícia ‘branca’ e jovens negros.

No início dos anos 70, após Malcolm X e Martin Luther King Jr., desvaneceu-se o idealismo e a ‘fé’ que precedia a luta por direitos civis igualitários. A geração seguinte, revoltada com a história recente, esperava o momento de se vingar. O baseball, lugar de diferenças de tratamento entre jogadores brancos e negros foi o mote para, em 1977, Bronx terminar a arder.

O mesmo bairro, fora antes habitado por famílias irlandesas e judias, porém, a renovação urbana de Manhattan, levada a cargo pelo governo e dirigida por Robert Moses<sup>21</sup>, tinha provocado o êxodo branco do Bronx (1953). Bairros inteiros foram sacrificados, não deixando a famílias pobres afro-americanas, porto-riquenhas e judias alternativa senão ir para lugares

---

<sup>19</sup> Chang, Jeff; *Can't Stop Won't Stop: A history of the Hip-Hop Generation*, Nova Iorque: Picador, 2005, p.7.

<sup>20</sup> Ibid, p.9.

<sup>21</sup> Robert Moses (1888 –1981) foi responsável pela reconfiguração da moderna cidade de Nova Iorque, em meados do século XX. O seu trabalho de permanece todavia controverso, tendo sido acusado de beneficiar os automóveis em detrimento das pessoas: deslocou centenas de milhares de residentes, desfigurou bairros tradicionais fazendo-os atravessar por vias-rápidas e contribuiu para a lenta degradação de South Bronx. Um dos seus biógrafos (R. A. Caro, *The Power Broker*, Nova Iorque, 1974), acusou-o de construir 204 pontes em Long Island demasiado baixas para autocarros, de modo a afastar as minorias étnicas, sempre mais dependentes do uso de transportes colectivos.

como o este de *Brooklyn* ou o sul de Bronx, onde as habitações sociais começaram a abundar mas não os empregos.

Os bairros deram lugar a prédios, 'torres habitacionais' (projectadas por Moses e inspiradas no funcionalismo de Le Corbusier), no final dos anos 50 todos os 'brancos' da classe média, pouco a pouco, haviam partido do sul de Bronx. As famílias afro-americanas, afro-Caraíbas e porto-riquenhas mudaram-se para onde antes estavam famílias judias, irlandesas e bairros italianos. Enquanto isso, formavam-se gangs e decorriam lutas de rua. Os jovens afro-americanos tinham formado gangs para auto defesa e detenção de poder, (gangs que haviam de dar origem a crews no início dos anos 70).

A reestruturação urbana (e deslocações que provocou), a recessão económica e a crise fiscal do estado mergulharam os jovens em desalento, manifestado frequentemente em violência.

Afrika Bambaataa<sup>22</sup> (ele próprio membro de um *gang*→ "*The Black Spades*" ) viria a ser precursor da constituição da nova cultura hip-hop ao criar a *Zulu Nation*→,ao defender princípios básicos de pacificidade e tolerância canalizou a agressividade, o potencial criativo e o sentido crítico dos jovens para a dança, a música e a expressão plástica gráfica, conseguindo reunir no mesmo espaço (na festa de rua) indivíduos que de outra forma lutariam entre si, entre *gangs*. O hip-hop nasceu neste meio, no esquecido e degradado *South Bronx*, num contexto de desemprego e desfavorecimento cultural e económico, em reacção à violência e enquanto alternativa à vida de gangs.

## 1.2. Ritmo e Poesia| A música enquanto génese

Nos anos 70 os DJs→ eram escolhidos na rua. Se o público gostasse, apoiava o DJ e o seu trabalho passava a funcionar como a sua voz (do público). Como é demonstrado nas palavras do DJ Kool Herc<sup>23</sup>:

As festas que dei eram acontecimentos a não perder. Tornaram-se um rito de passagem para as pessoas jovens de Bronx. Depois a geração mais nova veio e começou a colocar o seu cunho no que eu começara. Eu deixei o mote de como fazer e

---

<sup>22</sup> Atribuiu-se a Afrika Bambaataa o uso do termo *hip-hop* para se referir a esta subcultura e à música aí produzida. O primeiro registo, em texto impresso, do termo hip-hop, data de 1982, num artigo do *Village Voice* (Steven Hager, "Afrika Bambaataa's Hip-Hop", *Village Voice*, 21 Set. 1982.)Ver anexo 1.

<sup>23</sup> Kool Herc é nome artístico de Clive Campbell, DJ de origem jamaicana, que no início dos anos 70 animava festas em Bronx, tendo sido um dos precursores do Hip-Hop.

todos os 'arquitectos' acrescentaram um e outro nível. Rapidamente, antes mesmo de termos essa percepção, o fenómeno começou a desenvolver-se<sup>24</sup>.

Kool Herc apresentava-se ao público de forma familiar, da forma como era conhecido entre os seus amigos, desafiando as pessoas a ouvir a sua música e estar nas festas que produzia, com o objectivo de avaliar se gostavam ou não do seu trabalho, sem alterar a sua forma de o fazer (relativamente à forma como o fazia, desde sempre, entre amigos).

"Para mim o hip-hop diz, vem como és"<sup>25</sup>. Kool Herc defende que a produção musical não tinha relação com questões de segurança, violência, dinheiro, poder, desigualdade, antes era uma forma de aproximar as pessoas, de se relacionarem entre si. Assim justifica o apelo universal que o fenómeno constituiu. "Era dada aos jovens a possibilidade de compreender o mundo, quer pertencessem ao subúrbios, à cidade ou outro lugar"<sup>26</sup> O mesmo autor rejeita a ideia de que a fonte central do rap→ estivesse ligada à música popular das Caraíbas<sup>27</sup>:

Não há conexão nessa ideia. Eu não podia passar (tocar) reggae no Bronx. As pessoas não aceitariam. A inspiração para o rap é James Brown e o álbum '*Hustlers Corner*' dos The Last Poets<sup>28</sup>

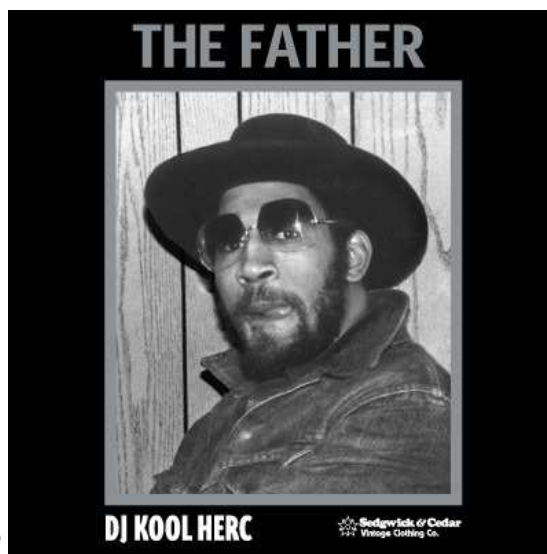


Imagem 1: Kool Herc<sup>29</sup>

<sup>24</sup> Kool Herc, in J. Chang, *Can't Stop Won't Stop...*, ed. cit., p. XI (introdução).

Excerto original: ["The parties i gave happened to catch on. They became a rite of passage for young people in the Bronx. Then the younger generation came in and started putting their spin on what I started. I set down the blueprint, and all the architects started adding on this level and that level. Pretty soon, before we knew it, it had started to evolve."]

<sup>25</sup> Kool Herc, loc. cit.

Excerto original: ["came as you are"]

<sup>26</sup> Kool Herc, loc. cit.

Excerto original: ["It has given young people a way to understand their world, whether they are from the suburbs or the city or wherever".]

<sup>27</sup> Como se referiu na Introdução, é habitual associar o nascimento do hip-hop ao fenómeno do *deejaying* jamaicano; cf. também Capítulo 2.

<sup>28</sup> Perry, Imani, *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*, Durham: Duke Univ.Press, 2004, p.16.

<sup>29</sup> Imagem retirada de [hiphophistory.indiegroupp.com/](http://hiphophistory.indiegroupp.com/) a 10/06/2009

### 1.3. HIP HOP| cultura

O hip-hop é um fenómeno que se caracteriza pela sua forma de gerir a diversidade cultural. Desde a génese é originário dessa diversidade, construiu a ponte para a aproximação cultural, juntou raças e anulou distanciamentos entre culturas, ao dar aos indivíduos (jovens) algo que gostam em comum, algo que os une. Remeteu para o passado os estereótipos e ódios baseados na diferença cultural e racial. Criou um conjunto de empregos que de outro modo não existiam.

Segundo Frow e Morris, cultura

é todo o meio de vida de um grupo social estruturado através da representação e do poder. Não é um domínio isolado de jogos de distinção social e de “bom” gosto. É uma rede de representações – textos, imagens, conversas, códigos de conduta e as estruturas narrativas que os organizam - que molda cada aspecto da vida social.<sup>30</sup>

A cultura representa a expressão de um determinado grupo e concretiza tudo aquilo que é socialmente aprendido e partilhado pelos membros desse grupo (as normas, crenças e valores), o que confere a cada sociedade um aspecto original. Como refere Javeau, é a “marca essencial da hominização”, “a natureza do homem”, onde a mais pequena manifestação biológica se torna “objecto de uma interpretação”<sup>31</sup>.

O tipo de cultura condiciona a maneira de pensar e agir dos indivíduos, sendo a cultura integrada por elementos que não podem ser separados e são de natureza espiritual (abstracta, imaterial) ou material.

Os elementos de cultura espirituais (imateriais) englobam as ideias, crenças, normas, valores, usos e costumes do grupo. No hip-hop podemos considerar, por exemplo, a liberdade de expressão, como valor basilar do comportamento e acção do grupo, valores que são transmitidos de indivíduo para indivíduo, reconhecidos e aceites.

Os elementos de cultura materiais englobam os meios e formas de expressão do grupo, (por exemplo, técnicas e utensílios de desenho e pintura, técnicas usadas na dança e música, linguagem própria), obras realizadas (músicas compostas, coreografias realizadas, pinturas efectuadas – graffiti). Estes elementos materiais estão ao serviço da expressão do universo dos valores do grupo.

---

<sup>30</sup> Cit. por Costa, Marisa Vorraber, *Estudos Culturais – para além das fronteiras disciplinares*, ed. da Universidade/UFRGS, 2000, cap.1, p.13

<sup>31</sup> Javeau, Claude, *Lições de Sociologia*, Oeiras : Celta, 1998, p.35.

Cada grupo tem comportamentos exclusivos, que seguem determinados padrões e são respeitados por todos os elementos do grupo, assim as condutas individuais assemelham-se, porque obedecem ao mesmo conjunto de regras e normas, que possibilitam a coesão do grupo, sendo considerados como desviantes os comportamentos que não obedecem a esse padrão, não aceitando os valores do grupo.

Entenda-se norma como o que define se o comportamento é certo ou errado, e valor como o que define a ideia de certo ou errado (bem ou mal), assim, assumem maior importância os valores, enquanto delimitadores do que se considera bem ou mal e por sua vez condicionantes da acção, eles são as concepções gerais do que é o bem para uma comunidade e legitimam os modelos e as regras de funcionamento das comunidades, mantendo a coesão social.

Ideologia é “um sistema de representações, cujo núcleo é constituído em sistema de legitimação, servindo real ou pretensamente a um grupo para orientar a sua acção e justificar a sua inserção histórica”<sup>32</sup>. Assim, esse sistema elaborado, influencia, condiciona e explica os comportamentos de grupo, permitindo uma leitura do real.

A ideologia é decorrente da vida social, cada grupo social produz um sistema de ideias, bem como o seu código de leitura, que determina os comportamentos tidos como aceites.

Cada indivíduo é membro de grupos que se designam por grupos de pertença, paralelamente aos grupos de pertença o indivíduo adquire elementos de outros grupos nos quais não estando ligado directamente pretende inserir-se e ser reconhecido pelos seus membros, procurando a ascensão social.

Esta mutação nem sempre é conseguida havendo dificuldade de assimilação e aceitação no grupo de referência e rejeição no grupo de pertença (relativamente à mudança), o que pode conduzir à reintegração no grupo de pertença.

Os valores dos grupos de referência são permissores (ou impeditivos) da inclusão de indivíduos de outros grupos, na medida em que constituem o modelo de avaliação desses indivíduos, que serão mais facilmente incluídos quanto maior for a proximidade relativamente à ideologia, elementos culturais e comportamentos, do grupo de referência.

No universo do hip-hop os protagonistas agem (quase sempre) em grupo. Nas palavras de um *witer*→: “quando saímos é em grupo, por amizade, mas há quem se assuste por ver tanto pessoal junto.”<sup>33</sup> Ainda, a opinião de Jae, praticante de *breaking*→.

---

<sup>32</sup> Ibid., pp.38-39.

<sup>33</sup> Afirmação de autor anónimo, citado por Pereira, Pedro, *Graffiti, um outro olhar*, ed. SURURU Produções culturais, p.51.

Todas as pessoas na crew são artistas ou estão envolvidas com a arte de uma ou outra maneira, o *b-boying*→ é talvez a mais importante porque foi ele que nos uniu desde o início, mas acaba sempre por ser influenciado por todas as características culturais de cada um. Para mim dançar não chega, podemos fazer muito mais. Neste momento 12 Makakos é um nome usado por cada um em todo o tipo de expressão, seja *DJing*, *MCing*, graffiti, dança/*b-boying*, ilustração, produção musical etc.<sup>34</sup>

Além das quatro vertentes que se considera frequentemente constituírem o hip-hop, ou seja, vertentes musicais – *MCing*→ e *DJing*→, vertente dançante/coreográfica – *b-boying* (*breaking*) e vertente gráfica – *tags*→ e graffiti→, o DJ Kool Herc afirma que o fenómeno engloba a forma de estar no mundo, uma filosofia de vida:

As pessoas falam dos quatro elementos do hip-hop: *DJing*, *b-boying*, *MCing* e Graffiti. Eu penso que é muito mais do que isso: a forma de andar, a forma de falar, a forma de olhar, a forma de comunicar. Recuando à minha época, tínhamos o James Brown, direitos civis e '*Black power*'; não havia pessoas a auto-intitular-se activistas hip-hop.<sup>35</sup>

Kool Herc defende que hoje os jovens, quando falam de hip-hop, se reportam ao próprio tempo e à forma como assistiram ao desenvolvimento desta cultura. Considera que o hip-hop se globalizou, tornou-se a voz desta geração, porém, nem sempre esta está a fazer o melhor uso do reconhecimento e posição que o hip-hop teve.

Muitos indivíduos posicionam-se no hip-hop atendendo à sua génese, numa perspectiva 'positiva', demonstrando aos mais jovens que é possível viver em conjunto divertindo-se. Porém, frequentemente, os indivíduos que conseguem maior reconhecimento são os que veiculam uma perspectiva mais 'negativa' (e distanciada da génese), alimentada pelo medo, pela crença de falta de alternativa, com o comum fundamento de fidelidade ao real, pressuposto que segundo o referido DJ está a perverter o hip-hop. Um exemplo de marcas dessa perspectiva mais negativa:

*(...)Ma vie se résume à rien (...)*  
*Que de l'horreur, dès enfants qui meurent /*  
*Des mères qui pleurent des pères dans la terreur*  
*Des soeurs qui vendent leur corps pour s'en sortir*  
*Pire certains se shootent et n'ont plus d'avenir (...)*<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Jae in entrevista realizada pela equipa H2T: 12 Makakos Novembro de 2007, [http://www.h2tuga.net/entrevistas/056\\_12makakos.php](http://www.h2tuga.net/entrevistas/056_12makakos.php) (acedido a 20/11/09).

<sup>35</sup> Kool Herc, *loc. cit.*

Excerto original: "People talk about the four hip-hop elements: DJing, B-Boying, MCing, and Graffiti. I think there are far more than those: the way you walk, the way you talk, the way you look, the way you communicate. Back in my era, we had James Brown and civil rights and Black power; you did not have people calling themselves hip-hop activists."

<sup>36</sup> Le 3<sup>e</sup> Oeil – Mombi, Boss one/ DJ Bomb, DJ Ralph, "Eldorado" do álbum *Hier, Aujourd'hui, Demain*.

Excerto traduzido: (...)A minha vida resume-se a nada (...) /Apenas horror, crianças que morrem/ Mães que choram, pais no terror /Irmãs que vendem os corpos para conseguir /Pior alguns drogaram-se e não têm mais futuro (...)



A cultura hip-hop não é um relato do real. Como refere Herc, “ a questão não é a de manter o que é real. A questão é a de manter o que está certo”<sup>37</sup>. Ou , nas palavras de Boss AC:

(...)Que bom que seria igualdade entre raças  
Respeitar as diferenças é algo que talvez não faças  
Culturas diferentes devem aprender entre si  
Viver entre si e devem conviver entre si  
Com tanta miséria p'ra que é que queremos a guerra  
Só porque sou negro mandam-me para a minha terra  
Mentalidades tacanhas, ignorantes  
Gente que quer que tudo seja como dantes  
Querem um novo Hitler, um novo Salazar  
Racistas e fascistas para o mundo acabar, não!  
Não precisamos de mais violência,  
Contra a xenofobia oferecemos resistência(...) <sup>38</sup>

Kool Herc defende que os *rappers*→ devem estabelecer diálogo através da abordagem musical de temáticas significativas e significantes para o público. Na sua opinião é poucas vezes reconhecido o poder do hip-hop enquanto forma de abordar e lidar com assuntos sérios, enquanto forma de promover a mudança (antes da ocorrência de tragédias).

Ainda segundo o mesmo autor, os *rappers* deveriam assumir a responsabilidade do papel de modelos (que representam para os jovens), assumir o papel formativo que o hip-hop tem (na génese) ou pode ter. Também em Portugal alguns protagonistas referem e actuam segundo esse papel formativo, bem como referem o sentido de responsabilidade, trazido pela consciência das potencialidades formadoras que o hip-hop pode ter. Nas palavras de Expião:

Nós temos muito orgulho e ficamos muito satisfeitos, porque são as pessoas que vêm ter connosco e nos dizem que a nossa música contribuiu de uma forma positiva para a vida delas... Que as fez sentir um bocado melhores pessoas nas alturas que se sentem em baixo. O feedback tem sido basicamente o que acabei de dizer. Acho mesmo que conseguimos contribuir para alguma coisa mudar dentro de algumas pessoas. Não na sociedade, porque na sociedade tu não vais mudar nada, não tens lutadores para mudar alguma coisa neste capitalismo... Portanto tens que te mudar a ti próprio. Deixo-

---

<sup>37</sup> Kool Herc, loc. cit., p. XII.

Excerto original: “It ain’t about keeping it real. It’s got to be about keeping it right”.

<sup>38</sup> Boss Ac, *Rapública*, parte da letra de *A verdade*, ed. Sony Music, 1994.

te aqui uma importante frase: Se não consegues mudar o mundo, muda-te a ti próprio.<sup>39</sup>

Outro autor, *rapper*, que tenta promover mudança pelo apelo à não violência, é Boss AC, utiliza um discurso que censura o racismo e a xenofobia (como atrás foi demonstrado), chamando os jovens a ser resilientes e a não desistir perante dificuldades:

O tempo não pára, não escondas a cara, vai em frente  
Tenta ser alguém não queiras ser delinquente  
Luta por ti próprio tens de ser forte, ser duro  
Diz não à violência, abre os olhos sai do escuro  
O futuro será difícil, o presente já o é  
A fé não a percas enquanto t'aguentares em pé  
O dia de amanhã, só amanhã o saberás  
Previne-te pois não sabes o que o futuro traz  
Escolhe bem o teu caminho  
Caminha com quem t'apoia, não caminhes sozinho  
Eis a verdade  
A verdade  
Vejo-a nua, crua  
Porque o meu dicionário é a rua<sup>40</sup>

É fácil usar o 'gueto', as temáticas dele decorrentes, a alusão às experiências nele vivenciadas num tempo que deixou de ser o presente (indivíduos que alteraram a sua condição de vida deixando de viver no 'gueto' mas que mantêm a referência a experiências internas a esse meio) ou alusão a vivências não experimentadas. Mas o que podemos observar que está a ser feito a favor do 'gueto' pelos indivíduos que abordam as vivências que o caracterizam?

A cultura hip-hop nasceu no 'gueto', (nos bairros degradados de Nova Iorque, especificamente Bronx, surgindo quase em simultâneo noutras cidades dos Estados Unidos da América) é uma cultura afirmativa e de responsabilização que surgiu com propósitos de pacificidade e festa de rua. "O hip-hop sempre existiu para divertimento, mas também para responsabilização".<sup>41</sup> Nas palavras do grupo Dealema:

(...)Nós temos papéis definidos na sociedade  
Nós vamos elevar a juventude  
Tentamos dar-lhe uma identidade

<sup>39</sup> Expião in entrevista realizada pela equipa H2T: *Dealema* Dezembro de 2003, [http://www.h2tuga.net/entrevistas/018\\_dealema.php](http://www.h2tuga.net/entrevistas/018_dealema.php) (acedido a 20/11/09).

<sup>40</sup> Boss Ac, *Rapública*, parte da letra de *A verdade*, ed. Sony Music, 1994.

<sup>41</sup> Kool Herc, loc.cit., p. XIII.

Excerto original: ["Hip-Hop has always been about having fun, but it's also about responsibility"]

Criamos música com atitude(...) <sup>42</sup>

Fazer parte do fenómeno deve, ainda segundo *Herc*, ser entendido como fazer parte de uma família, onde todos os elementos trabalham em conjunto na resolução de problemas, na correcção do que não está bem, encarando cada situação com honestidade e sobretudo, com responsabilidade.

#### 1.4. GERAÇÃO HIP HOP | “Gerações são ficções”

A definição/diferenciação de cada geração é uma criação que responde à necessidade da Demografia, do jornalismo e dos ‘*marketers*’. “Gerações são ficções. O acto de definir um grupo de pessoas posicionando-o entre uma data de início e uma data de fim/término é uma forma de impor uma narrativa”. <sup>43</sup>

As gerações são, frequentemente, definidas pela geração imediatamente anterior, que demonstra nessa acção a auto-consciencialização da passagem do tempo físico e por outro lado a dificuldade em compreender a geração que sucede a sua.

Jeff Chang defende que “até recentemente a nossa geração foi principalmente definida pelo prefixo ‘pós’. Fomos pós-direitos civis, pós-modernismo, pós-estrutural, pós-feminismo, *pós-Black*, *pós-soul*” <sup>44</sup>. No caso específico português, pós-colonialismo.

Só na década de 90, nos Estados Unidos da América, começa a ‘falar-se’ de geração hip-hop. Definida por Kitwana <sup>45</sup> como geração de indivíduos nascidos entre 1965 e 1984, período atravessado pelo Movimento dos Direitos Civis e pelo assassinato de Malcolm X, por outro lado, o momento em que o hip-hop tomou lugar, emanando consciencialização/responsabilização durante a governação de Reagan/Bush.

---

<sup>42</sup> Dealema, *Dealema*, parte da letra de *Não desistimos*, Nação HIP-HOP - 10 anos de hip-hop em Portugal - Compilação – EMI – Valentim de Carvalho, Música, Lda, 2003.

<sup>43</sup> Chang, Jeff, op.cit., p.1.

Excerto original: [“The act of determining a group of people by placing a beginning and ending date around them is a way to impose a narrative”].

<sup>44</sup> *ibid.*, p.2.

Excerto original: [“Up until recently, our generation has mainly been defined by the prefix “post-”. We have been post-civil rights, postmodern, poststructural, postfeminist, post-Black, post-soul.”]

<sup>45</sup> Autor citado por Chang, Jeff; *Can’t Stop Won’t Stop...*, ed.cit., p.2.

Porém esta definição exclui, como lembra Chang, os pioneiros culturais do fenómeno, ou seja Kool Herc e Afrika Bambaataa:

A ideia de geração hip-hop traz consigo tempo e raça, lugar e policulturalismo, batidas enérgicas e hibridismo. Descreve a viragem da política à cultura, o processo de entropia e reconstrução. Captura as esperanças e pesadelos colectivos, ambições e decepções daquelas que, de outra forma, seriam descritas como “pós-isto” ou “pós-aquilo.

Então, perguntam, quando começou a geração hip-hop? Depois de Kool Herc e Afrika Bambaataa. Quem inclui? Qualquer indivíduo responsável. Quando acaba? Quando a próxima geração nos disser que acabou.<sup>46</sup>

S. H. Fernando, defende que o factor principal, que levou à agregação de jovens de diferentes origens, estratos económicos e raciais, em torno do hip-hop, foi o discurso dirigido aos desejos, expectativas e desapontamentos das minorias americanas: “Ao dirigir-se às esperanças, sonhos e frustrações das minorias americanas, o rap é a música de toda uma geração, rompendo com as barreiras raciais e de classe”<sup>47</sup>

### 1.5. HIP-HOP | ritual de passagem

As diferentes vertentes do hip-hop deixam transparecer a necessidade de expressão dos jovens, a ânsia de se fazer ouvir e de fixar a sua identidade. Com grafismo próprio, um pouco violento, levemente rude, que busca inspiração na Banda Desenhada e na música, o graffiti constitui hoje, a base cultural de grande número de indivíduos jovens do nosso tempo.

Graffiti e o *tag* são formas de expressão que se encontram limitadas pela interdição. Por um lado por indivíduos adultos, por meio da repressão, por outro, legalmente<sup>48</sup>, atitude que reforça

---

<sup>46</sup> Chang, Jeff, *ibid.* Excerto original: [“the idea of the Hip-Hop Generation brings together time and race, place and polyculturalism, hot beats and hybridity. It describes the turn from politics to culture, the process of entropy and reconstruction. It captures the collective hopes and nightmares, ambitions and failures of those who would otherwise be described as “post-this” or “post-that”. So, you ask, when does the Hip-Hop Generation begin? After DJ Kool Herc and Afrika Bambaataa. Whom does it includes? Anyone who is down. When does it end? When the next generation tells us it's over.

<sup>47</sup> Fernando, S.H., *The New Beats*, Nova Iorque: Anchor Books, 1994, pp.17-18.

<sup>48</sup> Em Portugal, a pintura de graffiti em locais proibidos enquadra-se na seguinte legislação: Art.212º do Código Penal (dano) - Quem destruir, no todo ou em parte, danificar, desfigurar ou tornar não utilizável coisa alheia, é punido com pena de prisão até três anos ou com pena de multa. A tentativa é punível. O procedimento criminal depende da queixa. Art.213º(dano qualificado)1- Quem destruir, no todo ou em parte, danificar, desfigurar ou tornar não utilizável coisa alheia de valor elevado; monumento público; coisa pertencente ao património cultural e legalmente ou em vias de classificação; coisa alheia ao culto religioso ou cemitérios, é punido com pena até cinco anos ou com pena de multa até 600 dias. 2- Quem destruir, no todo ou em parte, danificar, desfigurar ou tornar não utilizável coisa alheia de valor

ainda mais as convicções dos jovens, os seus grupos sociais e ideologias basilares desses grupos. Como refere J. Ferrell<sup>49</sup>, num estudo sobre graffiti e crime/ criminalização, a relação entre autoridade e resistência é dialéctica: ao procurarem controlar uma actividade que consideram “desviante” as autoridades acabam por ampliar o significado e intensidade da mesma actividade que pretendiam suprimir. Quanto maiores forem as proibições e perseguições, maior a publicidade e maior o desafio.

Ainda que o hip-hop possa estar ligado à violência, quando no mesmo território de outros fenómenos como o desemprego, a pobreza, a displicência, não podemos referi-lo como seu causador ou inevitavelmente ligado a ela.

Os jovens, guiados pelo sentimento de repressão, com um espírito cada vez mais lúcido e crítico, no sentido em que é cada vez menos sustentado pela religião ou partidos políticos, afrontam o que representa a ordem social impositiva e todas as formas de poluição que imperam. O questionamento sobre a religião está presente nas palavras de *Boss AC*.

Quem quer que sejas, onde quer que estejas  
Diz-me se é este o mundo que desejas  
Homens rezam, acreditam, morrem por ti  
Dizem que estás em todo o lado mas não sei se já te vi <sup>50</sup>

Uma outra hipótese que tenta explicar o comportamento juvenil social, defendida pelo sociólogo *Edgar Morin*<sup>51</sup>, é a de que enquanto na passagem da infância à idade adulta os rituais de iniciação eram determinados, desde tempos remotos, pelos adultos, (mantendo-se essa forma de agir até hoje, em situações como o serviço militar ou a praxe), esses mesmos rituais tendem hoje a ser determinados pela ‘classe’ adolescente, jovens que se vêem como uma raça, que na conquista do estado adulto liberta forças mais dificilmente controláveis. Nas palavras de Marc Lacaze:

---

consideravelmente elevado, natural ou produzido pelo homem, que possua importante valor científico ou significado para o desenvolvimento tecnológico ou económico, é punido com pena de prisão de dois a oito anos. A destruição de monumentos é punível com pena de prisão de 3 a 10 anos. (Informação retirada do Jornal de Notícias, 14 de Fevereiro, 2001).

<sup>49</sup> Ferrell, Jeff, “Urban graffiti: Crime, control, and resistance”, *Youth and Society*, 27, 1995, p.81. O autor limita-se a aplicar aqui a famosa teoria do *labelling* (ou teoria de reacção social), desenvolvida por Howard Becker (*Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*, Nova Iorque, 1963). Cf. também Lachmann, Richard, “Graffiti as career and ideology”, *American Journal of Sociology*, 94, 1988, pp. 229-250.

<sup>50</sup> Boss AC, excerto da letra de “Que Deus?”, do álbum *Ritmo, Amor e Palavras*.

<sup>51</sup> Edgar Morin, citado por Marc Lacaze, na introdução a *Spray Time – Tags & grafs à Genève*, Editions Slatkine, 2002, p. 6.

*De même que les jeunes archaïques doivent affronter les esprits, les génies, les ancêtres, les adolescents modernes devront affronter les flics et les dieux barbares de la police.*<sup>52</sup>

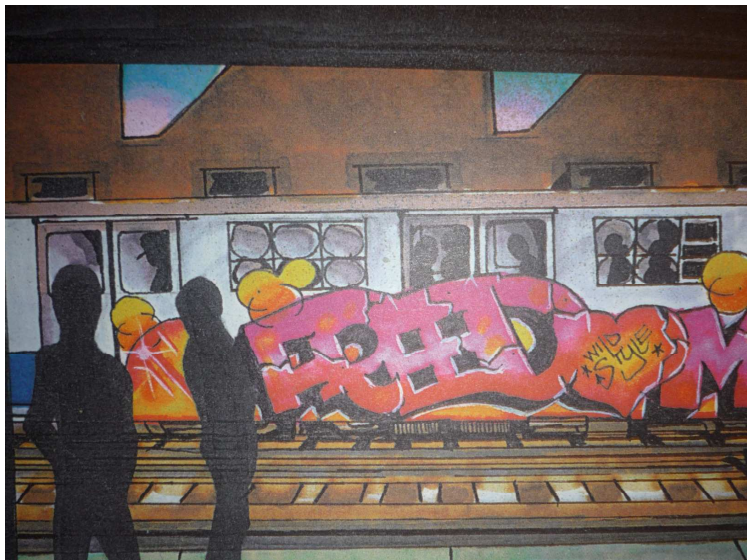


Imagem 2: esboço para uma pintura a realizar num comboio.<sup>53</sup>

O comboio é um suporte muitas vezes escolhido pelos *writers* para pintar graffiti, por ser uma actividade clandestina, (que ao longo do tempo se tornou cada vez mais difícil de executar, dado o aumento de vigilância e aprovação de leis que consideram a actividade crime e a punem como tal) fazê-lo representa uma afronta à autoridade e ao cumprimento de normas sociais, confere à obra mobilidade e dá ao *writer* a sensação de poder e liberdade. Assim, pintar comboios tornou-se um ritual através do qual mais do que deixar uma assinatura, demarcar um estilo próprio, se contesta a ordem social, se contrariam leis num gesto de afirmação que reivindica liberdade. Como demonstram as palavras do *writer* Taylor:

(...)por muitas razões (...) o poder, a liberdade, a atmosfera...Por ser belo! Gosto deste tipo de suporte: as formas, as cores, a tecnologia...Gosto do significado do comboio. Representa a liberdade. Viaja para áreas desconhecidas e encontra diferentes pessoas. Quando o meu trabalho está nele é como se fosse eu a viajar, conhecer pessoas e descobrir coisas novas, um sentimento de onnipresença, mesmo se não se move porque é um símbolo(...)<sup>54</sup>

<sup>52</sup> id., ibid.. Excerto traduzido: Assim como os jovens arcaicos devem afrontar os espíritos, os génios, os ancestrais, os adolescentes modernos devem afrontar as autoridades e os deuses bárbaros da polícia.

<sup>53</sup> Imagem retirada de Jenkins, Sacha ;Villorente David, *Piecebook-The secret drawings of graffiti writers*, Prestel, Munich, Berlin, London, New York, 2008. (Projecto de graffiti para realizar num comboio).

<sup>54</sup> Entrevista realizada ao writer Taylor, retirado de Christl, Markus, *Stylelife, on the wheels of steel – END2ENDs – Graffiti On Traiins In Germany And Europe*, Publicat KG, Germany, 2002, p.96. Excerto original: “(...)for many reasons(...) the power. The freedom, the atmosphere... Then because it's beautiful! I like this kind of support: The forms , the colours, the technology... I like



Imagem 3: graffiti num comboio<sup>55</sup>



Imagem 4: graffiti em comboios<sup>56</sup>

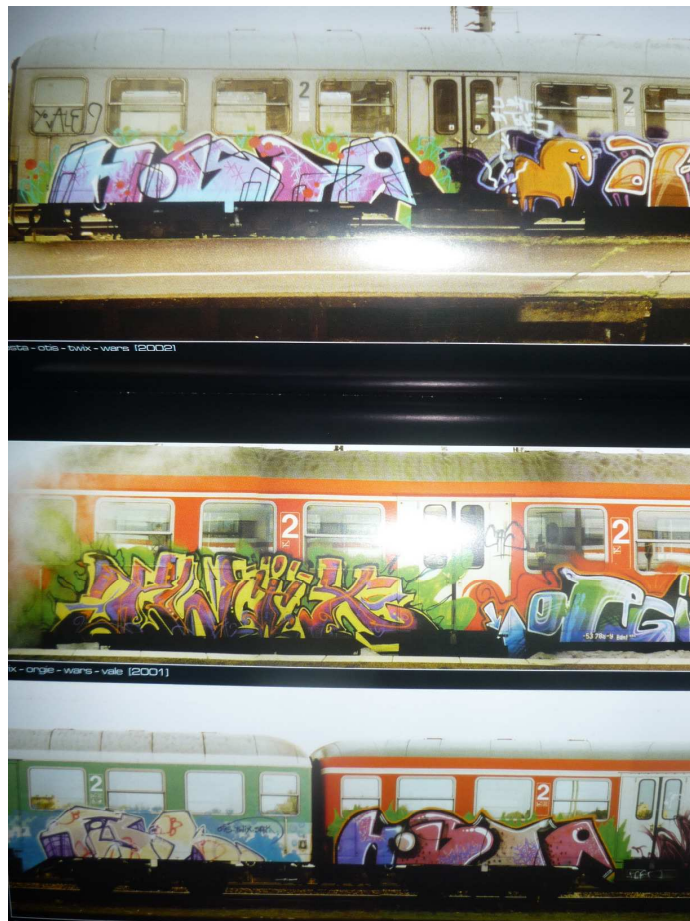


Imagem 5: graffiti em comboios<sup>57</sup>

the meaning of a train. It represents the liberty. It travels to unknown areas and it meets different people. When my piece is on, it's like if it's me who travels, goes to people and discovers new things, a feeling of ubiquity, even if it doesn't run because it's a symbol.(...)

<sup>55</sup> Imagem retirada de Christl, Markus, *Stylelife, on the wheels of steel – END2ENDs – Graffiti On Trains In Germany And Europe*, Publicat KG, Germany, 2002, p.20.

<sup>56</sup> id., ibid. p. 53.

<sup>57</sup> id., ibid. p. 52 e 53.





## Capítulo 2

### 2. RAP| Vertente musical

#### 2.1. RAP| Contextualização

Entende-se por cultura juvenil o “sistema de valores socialmente atribuídos à juventude (tomada como conjunto referido a uma fase da vida), isto é, valores a que aderirão jovens de diferentes meios e condições sociais”<sup>58</sup>. Nas sociedades ocidentais modernas essa cultura tende hoje a ser múltipla<sup>59</sup>, definindo-se por um conjunto de comportamentos e signos diferenciados que, todavia, mantêm alguns elementos comuns. Para Teresa Fradique<sup>60</sup>, o *rap*→ faz parte das práticas juvenis marcadas pela itinerância, intensidade, e criatividade, onde os *rappers*→ tentam “fixar o movimento” do hip-hop, através das letras, testemunho verbal, assim como os *graffers*→ fixam esse movimento através do desenho e pintura, em superfícies fixas ou móveis, e a dança hip-hop torna indivisível o movimento e a sua fixação, numa alternância e simultaneidade entre o estático e o dinâmico. “Não é por acaso que estas formas de expressão se desenvolveram em torno da ideia de «movimento» (hip-hop) que constrói e conquista as suas plataformas de visibilidade para deixar as suas mensagens”<sup>61</sup>

Como referido no capítulo anterior, o rap surgiu da apropriação pela comunidade negra dos EUA do *deejaying*→ jamaicano (década de 70), e desenvolveu-se inicialmente em torno do movimento *Zulu Nation* →, já após a expansão da música *reggae* e do movimento *rasta* que lhe estava associado. A partir de meados dos anos 90, em Portugal, o interesse por este estilo musical conduziu à sua apropriação por outros discursos, que tentaram torná-lo entendível no que respeitava a realidade social portuguesa. Começam assim a surgir artigos de imprensa e produções musicais ligadas ao rap.

Embora nos primórdios estritamente ligado em determinadas etnias, o rap, como todo o hip-hop, é também produto da multiculturalidade, é desde a génese passível de ser entendido pela forma como geriu a diversidade cultural, tendo-se tornado hoje um dos meios de construção de sentido para os jovens. Como refere o *rapper* Valete:

É a Poesia moderna, adaptada às grandes metrópoles, aos subúrbios, e a estas doenças urbano-depressivas. Também acho que é uma poesia mais próxima das

<sup>58</sup> Pais, José Machado, *Culturas Juvenis*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1996, p.54.

<sup>59</sup> É nesse sentido que Machado Pais fala de “culturas juvenis”, recorrendo ao plural.

<sup>60</sup> Fradique, Teresa, *Fixar o Movimento*, Lisboa, Dom Quixote, 2003, p. 13.

<sup>61</sup> *ibid.*.

peças e do real. Em minha opinião o bom rap é poesia urbana, porque traz essa construção mental elaborada mas típica de quem vive em cidades congestionadas, e que por isso sente de perto inúmeros conceitos como a competição, a guerra, a inveja, o stress, a pressão, a paixão, a emoção, a marginalização, o radicalismo e os antagonismos. A Poesia Urbana traz isto tudo dentro dela.<sup>62</sup>

Nos diversos movimentos e culturas juvenis que, desde o pós-guerra, se têm sucedido nos países ocidentais, a música pode “ser considerada um *signo juvenil geracional* já que os próprios jovens reconhecem que, no seu conjunto, se envolvem muito mais com a música do que as gerações mais velhas”<sup>63</sup>. Também falar de música rap é “falar das novas identidades juvenis que habitam os espaços urbanos, codificando-os e usando-os na construção dos sentidos das suas vidas”.<sup>64</sup> Identidades em processo constante, híbridas, por vezes contraditórias:

Somos um ‘*melting pot*’ em termos culturais e musicais. Sou mulato e tenho uma data de misturas e contradições dentro de mim.<sup>65</sup>

Na música pop do último meio século, a relação entre as chamadas culturas juvenis e as várias correntes musicais e estéticas, depende em grande parte de “um processo de mercadorização”<sup>66</sup>, i.e. determinados produtos /consumos geram linguagens culturais que se definem de forma coerente, precisa, e facilmente identificável. Também no rap, a narrativa apoia-se hoje, predominantemente, nas definições de identidade e cultura de forma a legitimar, tornar entendível e criar sentido em torno de cada ‘corrente musical’. O rap surgiu mediaticamente como fenómeno social e cultural, onde, a produção e a selecção (pelo público) resulta de uma experiência individualizada. Porém, e como iremos ver, a música rap afasta-se do paradigma que interpreta a música *como arte*. No rap esta é antes entendida como meio de construção de sentido em torno da cultura hip-hop: produzir, compreender ou consumir rap é assumir a pertença a uma cultura específica e, simultaneamente, materializar essa diferença cultural.

Se bem que a origem do termo em si seja algo controversa, *rap* tem sido interpretado como uma sigla correspondente à expressão afro-americana *Rhythm And Poetry*, ou seja “Ritmo e Poesia”<sup>67</sup>. O rap tem sido considerado ‘estilo musical’ e cultura, pelo destaque dado à palavra e

---

<sup>62</sup> Em entrevista realizada pela equipa H2T: *Poesia Urbana* (com Valete, Adamastor, Lince e Sir Scratch), Março/2005, [http://www.h2tuga.net/entrevistas/039\\_poesiaurbana.php](http://www.h2tuga.net/entrevistas/039_poesiaurbana.php) (acedido a 12/04/09).

<sup>63</sup> Pais, op.cit., p.104.

<sup>64</sup> Fradique, op. cit., p.13.

<sup>65</sup> Da Weasel in reportagem “Geração Yo!”, revista *Única*, Expresso nº1675, 4 de Dezembro, 2004.

<sup>66</sup> Fradique, op. cit., p.19.

<sup>67</sup> Ainda segundo T. Fradique, op. cit., p.39. O verbo *rap*, com o sentido de “falar de forma informal, cavaquear” está dicionarizado desde 1929 nos EUA; em meados dos anos 60 tornou-se corrente entre os afro-americanos, com o significado de “dizer, discursar [botar faladura]”, pensa-se que por influência do inglês jamaicano, por sua vez oriundo do calão britânico, onde aparece registado com o mesmo sentido desde finais do séc.XIX – <http://www.etymonline.com/> (acedido em 12/06/09). Em contrapartida, a expressão *Rhythm And Poetry* é frequente

pela inovação a nível da sonoridade rítmica de fusão dos avanços tecnológicos com uma composição musical diferenciada. Segundo Fradique,

...não se trata apenas de uma simples divisão entre forma (ritmo) e conteúdo (poesia), na medida em que a batida→ constitui uma parte integrante da narrativa e pode ter uma poderosa capacidade de significação, operando como um subtexto que permite reafirmar, ao nível emocional, a mensagem que está a ser transmitida pelas rimas<sup>68</sup>

No rap, a batida é criada a partir de fragmentos de músicas gravadas a priori, o que constituiu um novo tipo de percussão. técnica, designada de *break-beat*→ consistia no isolamento de fragmentos rítmicos e, como se referiu anteriormente, Herc inovou ao prolongar esse solo rítmico (que é geralmente curto) pela manipulação de dois discos semelhantes, cuja leitura é feita em simultâneo. O mesmo DJ foi responsável pela separação entre *Djing*→ e *MCing*→, pois atribuía a tarefa de improvisar ao microfone a outro actuante (que não ele), o que conduziu ao desenvolvimento do *talk-over*→<sup>69</sup>, levando-o além da produção/improvisação de frases simples de animação do público.

Outras inovações<sup>70</sup> que se somaram às apresentadas foram o *scratch*, o *back-spin*→ e o *beat-box*→. Grandwizard Theodor criou o *scratch*, desenvolvido posteriormente por Grandmaster Flash, que viria a criar o *back-spin* que consiste em entrecortar frases várias vezes seguidas antes de a tocar na íntegra. O *beat-box* é a imitação de sons de instrumentos de percussão utilizando sons vocais. Apresenta a vantagem de poder ser executado por um ou mais indivíduos simultaneamente, em qualquer lugar, daí resultando sonoridades mais ou menos complexas (de acordo com o número de executantes e diferentes sonoridades combinadas) que servem de base a improvisações/actuações onde se entoam rimas compostas ou espontâneas.

Um dos aspectos que legitima falar de estilo musical quando nos referimos ao rap é, não apenas a especificidade sonora, mas a forma como as sonoridades são ‘construídas’ não pelo recurso a instrumentos convencionais (ainda que alguns grupos menos puristas recorram a esses instrumentos) mas antes pelo recurso a discos e sons vocais (*beat-box*). Como refere Wilson,

Os *real* Hiphopers sempre consideraram o *beat-box* como uma vertente. Um grande professor de hip-hop, que é o KRS-One, identifica seis vertentes no hip-hop. O *beat-*

---

entre *rappers*, dando mesmo título a músicas, como é o caso de “R.A.P. is Rhythm And Poetry”, de RHYTHM313 (*Rhythm And Poetry vol.2. Start Rap Over. R.A.P. Empire Records. Detroit Poetry Director*); deu também título ao documentário *Rhythm And Poetry the Hip Hop Australian perspective*, de Brendan Hay, Underground Transmitter, 2007.

<sup>68</sup> Op.cit., p.39.

<sup>69</sup> Improvisação falada que acompanha e integra o trabalho do DJ, que era antes atribuída também ao DJ e que Herc passou a atribuir a outro participante (o MC), no caso específico – Coke La Rock.

<sup>70</sup> Cf. por exemplo Fradique, op.cit., p40.

*box* é capaz de ser das mais antigas. Nos anos 70, muitos *breakdancers* dançavam ao som do *beat-box* e muitos grandes *MC's*→ formaram-se a fazer grandes *freestyles* na rua, ao ritmo do *beat-box*. Só que o aumento de produção desfoca um bocado esta vertente, mas eu sempre a considerarei. Grandes grupos pioneiros do hip hop, como os The Roots, até têm mesmo no grupo elementos especializados no *beat-box*, como o *scratch* e o Rahzel. E, em Portugal, já se nota mais movimento de *beat-box*, muita gente a aderir e, onde vou, noto que são muitos os que apreciam, desde jovens até aos mais idosos.<sup>71</sup>

Por outro lado, o *beat-box*, acessível e portátil, permite e potencia a espontaneidade:

Não temos horas marcadas, é pouco o tempo que praticamos juntos. Quando nos encontramos praticamos e, por vezes, fazemos gravações em minha casa. Para compensar, pratico muitas vezes sozinho, em casa, na rua... em todo o lado.<sup>72</sup>

Esta técnica combinada com recursos tecnológicos (tecnologia de estúdio) evidenciou não apenas o potencial comercial do rap mas igualmente as possibilidades criativas inerentes a este estilo, que o tornaram na raiz de estilos como o *House*, o *Trip Hop* ou o *Drum&Bass* (décadas de 1980/90).

A caixa de ritmos→ (sequenciador electrónico de sons) e o *sampler*→ (reprodutor de efeitos sonoros) permitiram o desenvolvimento instrumental do rap e a reinvenção do papel de DJ (que na génese consistia em reproduzir ao vivo sons específicos). A palavra é combinada criativamente com sons pré-produzidos, manipulados de forma intencional na construção de significações, que pretendem primeiramente repensar e reconfigurar o sentido da experiência quotidiana, e assim integrar uma nova cultura, que se constitui da variedade de vivências, relativas a diferentes origens raciais, diferentes bairros. Como refere Perry, o rap é um “espaço de fusão”<sup>73</sup> que combina música, poesia, discurso em prosa, canção, teatro, e que pode materializar-se em forma de narrativa, autobiografia ou debate.

---

<sup>71</sup> Wilson in entrevista realizada pela equipa H2T: *Plasma, Dragon, Mauro & Wilson (beatbox)*, Julho/2004, [http://www.h2tuga.net/entrevistas/041\\_plasmadragonwilsonmauro.php](http://www.h2tuga.net/entrevistas/041_plasmadragonwilsonmauro.php) (acedido a 06/07/09).

<sup>72</sup> Ibid.

<sup>73</sup> Perry, Imani, *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*, Durham, NC: Duke University Press, 2004, p.38.

## 2.2. RAP| Consumo / identidade

Com o rap e outras formas de música deu-se um processo de “culturalização da expressão musical”<sup>74</sup>. No rap, o entendimento da música enquanto cultura sobrepõe-se à ideia do seu consumo enquanto mera arte, vigente no paradigma tradicional de apreciação musical, de que Th W. Adorno foi um dos últimos defensores<sup>75</sup>. A música materializa a diferença cultural e afirma a identidade do fenómeno hip-hop. Como refere Teresa Fradique, “entender, produzir e consumir a música como cultura tornou-se assim numa forma de criar sentido em torno do fenómeno musical e parece, sobretudo no que diz respeito à chamada música pop ocidental, ter-se sobreposto ao paradigma da interpretação da música como arte, no sentido de um processo que resulta de uma experiência única e individualizada.”<sup>76</sup>

Por outro lado, as letras de rap ilustram com frequência a forma como a criação parte de uma realidade ou vivência individual, como podemos verificar nas palavras de *Def Bond*:

*Je sèche comme la dernière feuille d'un arbre en automne  
Je sais à peine ce que sais que d'être un enfant je serais jamais un homme  
Un truc qui est sûr c'est que si je sais pourquoi demain je meurt  
Je sais pourquoi ce soir j'ai peur*

*Tu sais pourquoi je pleure plus quand je tombe de vélo  
Tu sais pourquoi des fois je manque l'école ? c'est pas qu'il fait beau  
C'est que je suis fragile tu trouves ça marrant qu'a douze ans  
Je me force à ne pas rêver je pourrais plus dire quand je serait grand (...)*<sup>77</sup>

Em países como a França ou Portugal, a ideia, associada ao rap, de que este estilo musical é protagonizado por indivíduos negros, descendentes de emigrantes, não só favoreceu as vendas discográficas, mas tornou-o numa linguagem cultural de grupo. Porém, existe uma identidade (criada) mais abrangente e menos ligada a grupos étnicos específicos. O rap é acção performada pelos jovens na rua, no espaço urbano. Acção reflexiva, de transmissão de

---

<sup>74</sup> Fradique, , op.cit., p.20.

<sup>75</sup> Cf. por exemplo, “Moda atemporal. Sobre o jazz”, in Adorno, Th., *Sobre a Indústria da Cultura* [antologia], Coimbra, 2003. Th. W. Adorno (1903 –1969) foi um influente filósofo e crítico modernista.

<sup>76</sup> Fradique, , op.cit., p.20.

<sup>77</sup> Def Bond, Kheops, Côté Obscur, *Demain je meurs* do album *Le Thème*, EMI – Virgin Music Publishing, France.  
Tradução do excerto: Seco como a última folha de uma árvore no Outono/ Sei da pior forma o que é ser uma criança, nunca seria um homem/ Uma coisa que é certa é que, se sei porque morro amanhã /Sei porque hoje tenho medo/ Sabes porque já não choro quando caio de bicicleta/ Sabes porque por vezes falto à escola? Não é pelo bom tempo/ É porque sou frágil, achas engraçado que aos doze anos/ Me force a não sonhar, já não podia dizer quando serei grande(...)

mensagem. Nessa acção, que é movimento, quer-se veracidade, o *breaking* ou o *graffiti* fixam o discurso, o rap é instrumento identitário. A identidade constrói-se no que é comum, a quem produz e a quem ouve, pela alusão à experiência comum, real ou imaginada (de como se imagina a realidade urbana). Partilham-se sensações semelhantes, quem ouve o mesmo, por sua vez, cria a ideia da existência de formas de estar no mundo análogas. De facto, como recorda S. Frith,

Uma das principais características da música pop é permitir aceder... a uma experiência identitária baseada na criação de alianças emocionais que resultam dessa percepção de que se ouve o mesmo, partilha-se o mesmo tipo de sensação e existe grande possibilidade de encontrar afinidades ideológicas.<sup>78</sup>

Ou seja, os diferentes estilos da música pop tornaram-se na possibilidade de criação de identidade(s) colectiva(s), onde o fruidor escolhe consoante o sentimento de pertença, isto é, segundo o discurso que mais o representa, a emoção que deseja experimentar, a narrativa que parece identificá-lo. Das diferentes narrativas musicais, surgem não só grupos específicos, como espaços específicos, organizados segundo valores e normas próprios. Entende-se então, que o movimento (cultura) gerado pela narrativa musical exista além dos seus protagonistas (*rappers*). Esse movimento não está confinado à produção/recepção, cria espaços, identidades, formas de dançar, de vestir, forma opiniões e modos de argumentar:

As verdadeiras reflexões conscientes com o vento vão  
Se ainda não te revolucionaste só te resta cumprir a tua obrigação  
Eu não significo nada, mas ouve humildemente os meus versos  
Faz alguma coisa para se ver germinar os progressos  
Ninguém se torna ilustre por fazer o que lhe apetece  
O que pensamos são sonhos, o resto naturalmente acontece  
De que te valem as lágrimas se assistes ao mundo a ser destruído?  
O verdadeiro herói luta com coragem mesmo quando tudo parece perdido<sup>79</sup>

A contradição, relativamente à autenticidade reivindicada pelos *rappers* (e consumidores), parece situar-se na forma como a indústria discográfica se apropria da narrativa musical e a faz circular globalmente. Assim, o que tem génese na experiência de determinado grupo passa a ser um produto consumido muito além do grupo que lhe deu origem, mantendo, no entanto, as marcas da especificidade daquele grupo. Na verdade,

[e]stamos perante uma estética de imaginação global característica dos anos 90 onde a homogeneidade e a diferenciação dos estilos musicais não constituem tendências

<sup>78</sup> Frith, Simon, "Why do songs have words", in H. Mackay, *Consumption and everyday life*, Londres: Sage, 1997, p.121.

<sup>79</sup> Bob Da Rage Sense, "Luta Por Ti" in *Bobinagem*.

mutuamente exclusivas. A universalidade do mercado depende neste momento da proliferação de códigos neotradicionais e de novos etnicismos: por todo o mundo as pessoas consomem os mesmos produtos numa celebração mercantil da diferença.<sup>80</sup>

As utilizações e significações da música são hoje heterogéneas, existe uma apropriação mútua entre os paradigmas anglo-saxónicos hegemónicos e os contextos musicais locais. As poéticas musicais anglo-saxónicas (EUA / Reino Unido) fornecem inspiração aos contextos locais, e estes fomentam a 'reciclagem' dos paradigmas existentes, num processo de apropriação mútua. A dificuldade de sistematizar géneros musicais como o rap advém dessa renovação continuada, desse hibridismo.

Por outro lado, importa reconhecer que o hip-hop tem por princípio a autenticidade e a originalidade, a constituição/afirmação de identidade individual/cultural pela palavra, pelo ritmo, pelo gesto e pelo traço. A nível de diferenciação étnica e/ou geográfica é possível distinguir subgéneros dentro do género.

Estilo afrikano  
Eu sou eu sou moçambicano  
Mama dá-me estilo  
Estilo afrikano  
(...)  
Tenho lábio grosso  
Chega-me ao pescoço  
Nariz achatado  
Karapinha hué hué  
(...)  
Não não aliso  
Não não postiço  
Não faço nada disso  
Afrikano compromisso  
Não tento passar e branco ficar<sup>81</sup>

O ke é ke se passa  
Kom o jovem africano  
O ke é ke se passa  
Kom a cabeça do mano(...)

---

<sup>80</sup> Veit Earlmann, citado por Fradique, op.cit., p.23.

<sup>81</sup> General D, *Karapinha* In Pé na tchôn Karapinha na Céu. 1995, EMI, Valentim de Carvalho.

A fome no Ocidente grande acidente  
O ke é ke se passa  
Com a minha gente  
Eu tou carente  
Alguém africaniza a minha mente(...)<sup>82</sup>

No rap, as identidades locais formam-se a partir das especificidades étnicas territoriais e ideológicas articuladas com o potencial de globalização do produzido, logo também por apropriação de estéticas globais. Geograficamente acontecem apropriações de poéticas globais, transformações que partem de, e conduzem a, imaginários sociais.

Por partir de realidades e vivências específicas, comunidades e ideologias particulares, o hip-hop propicia a sua difusão, tendo sido comercializado após a segunda metade dos anos 80 no mercado da música pop. Nas palavras de Sam The Kid:

No rap é quase obrigatório dizeres de onde vens, é algo culturalmente presente. Tenho muito orgulho em assumir que sou de Chelas, sempre vivi ali e já me custa estar muito tempo afastado daquela área. É um bocado como o perímetro dos táxis, custa-me ultrapassar a primeira tarifa [interior de Lisboa] para a segunda [arredores]. É uma coisa natural, é o meu redor. E gosto de abordar Chelas mas também tento não repetir temas, falar de forma dinâmica<sup>83</sup>.

Da experiência/realidade das comunidades produtoras deste género musical, resulta, em Portugal e não só, um discurso politizado, de reflexão, denúncia, reivindicação e afirmação, que pretende identificar um grupo específico, onde os seus membros se revêem na 'palavra' e por isso criam um sentimento de pertença. O discurso 'veste-se' de símbolos, sistematizando a retórica num conjunto de imagens que pretende publicitar/glorificar um estilo de vida particular, um género musical específico, uma forma de vestir, um código linguístico próprio, movimentos, acções e posicionamentos (intelectuais) particulares (e tudo isto constitui a noção de 'estilo'). Como refere Rui Miguel Abreu, responsável da editora *Loop Recordings*, quando inquirido acerca da amplitude de mercado para este género musical em Portugal:

Agora o leque alargou-se e, em Braga, Coimbra, Porto e no Algarve também é possível comprar-se esses discos. O mercado está a ser criado, e isso não passa apenas pela edição de discos. Passa pela organização de festas e pela comunicação através das diversas redes ao nosso dispor. A ideia é que este mercado existia potencialmente, mas ainda não tinha sido explorado. Por outro lado, existe uma consciência colectiva

---

<sup>82</sup> General D, *África Nossa* in Kanimambo, 1997. EMI.

<sup>83</sup> Sam The Kid, reportagem sobre Sam The Kid in [www.discodigital.pt](http://www.discodigital.pt), 07/01/2007 (acedido a 03/08/09).



de que se faz parte de algo maior. Não se está a fazer as coisas sozinho, existe sentimento de pertença.<sup>84</sup>

Nesta cultura prevalece o primado da comunicação em detrimento do primado da utilidade dos bens, o que propicia a identificação individual com determinado 'estilo', com determinados símbolos, imagens e formas de vida, e a partir dessa identificação é potenciada a criação, produção e re-produção desse 'estilo', transformação do produzido em produto de difusão, que cria espaços próprios, estilos de vida próprios.<sup>85</sup> A música produzida ou consumida identifica a cultura ou culturas a que se pertence. O estilo musical tornou-se símbolo ligado à autenticidade racial, mas também à «estilização da vida» e à identidade.

Podemos definir identidade como

o processo de construção do significado com base num tributo cultural, ou ainda um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o(s) qual(ais) prevalece(m) sobre outras formas de significado<sup>86</sup>.

Contudo, a retórica do rap é simultaneamente a afirmação de uma identidade própria e de uma ideologia mais abrangente que o individual, o que potencia a identificação com o discurso e a apropriação dele, naquilo a que Fradique chama "um novo paradigma mercantil, genericamente denominado de cultura de consumo"<sup>87</sup>. Assim, o consumo torna-se determinante do auto-conceito, porque o produto consumido torna-se definidor de identidade, consumir rap é escolher uma determinada forma de estar no mundo, manter a escolha é manter a identidade.

Dentro da especificidade do rap nacional, por exemplo, distinguem-se marcas de uma poética mais global e de 'fórmulas' já definidas. Segundo Teresa Fradique, "o rap produzido em Portugal está íntima e originalmente dependente de determinadas práticas de consumo",<sup>88</sup> onde o 'consumidor' escolhe guiado pela legitimidade da retórica, pela identificação de signos e significações, pelo reconhecimento de referências e vivências (ou aquelas com que pretende identificar-se). A legitimidade da retórica é dada pela autenticidade do discurso, como defendem muitos *rappers* (principalmente os que fazem parte da vertente mais *underground* do rap), deve-se cantar o que se viveu, assim, as letras são inspiradas em experiências únicas e individuais, em tomadas de posição particulares, representações de valores e ideais:

---

<sup>84</sup> "O Hip-Hop é a vida deles", *Público*, 14/04/2002. Rui Miguel Abreu mencionava também os jovens produtores que comercializam edições 'caseiras' em mercado paralelo, em lojas como a KingSize, em Lisboa: "o primeiro disco dos Micro, só nessa loja, vendeu 700 cópias",

<sup>85</sup> Como por exemplo lojas (de materiais riscadores, para execução de graffiti, roupas, edições de música rap), festivais (como o 'Graffiti-Seixal'), festas, programas de rádio (como o 'Submarino', da Antena 3).

<sup>86</sup> Castells, Manuel, *O Poder da Identidade, Vol. II*, Lisboa: Gulbenkian, 2007, p.3. Segundo o autor é necessário distinguir entre *identidade* e *papéis*, sendo que, "as identidades são fontes mais importantes de significados do que os papéis, por causa do processo de autoconstrução e individualização que envolvem. Em termos mais genéricos, pode dizer-se que as identidades organizam os significados, enquanto os papéis organizam as funções".

<sup>87</sup> Fradique, op.cit., p.26.

<sup>88</sup> Fradique, op.cit., p.29.

Eu tento ser o mais claro e directo possível, mas como qualquer *MC* tento usar as minhas metáforas. Aquilo que eu vejo é aquilo que eu tento retratar no meu álbum: aquilo que eu sinto, que eu já vivi, tento mostrar o meu “eu”. Fazer a cena o mais simples e, ao mesmo tempo, o mais completa possível.<sup>89</sup>

Encontrará sentido nesse relato o sujeito que reconheça as experiências, posições e valores nele transmitidas, num processo de construção de sentido e identidade, onde prevalece o princípio de respeito pelos *rappers* que transmitem mensagens decorrentes de vivências consideradas genuínas. O próprio porvir do fenómeno é dependente desse processo de reconhecimento, sendo que, em todas as vertentes do hip-hop, é referido (pelos protagonistas e aspirantes/ *toys*→) que os principiantes começam por acompanhar e receber indicações técnicas, ideológicas e motivacionais de praticantes mais experientes<sup>90</sup>. O primado do respeito por actores mais experientes, e fiéis aos valores inerentes ao hip-hop, é parte de um código ético intrínseco ao movimento. Nas palavras do *rapper* MICRO,

Tudo o que foi feito  
Será um dia desfeito  
Se não deres respeito  
Aos que dão a cara e o peito<sup>91</sup>

A ideologia basilar do hip-hop constrói-se a partir da variedade de experiências, ligadas por vezes a grupos raciais, mas mais particularmente às experiências de vida de determinada rua ou bairro. Como refere Kosmilla, numa entrevista de 2003:

*Red Eyes* é uma crew que reúne pessoal do mesmo bairro. Cada um faz as suas cenas individuais e, de vez em quando, juntamo-nos todos e fazemos as nossas cenas juntos, tentamo-nos ajudar uns aos outros. Resumindo é isso *Red Eyes* são tipo uma crew de *MC's* que são todos do mesmo bairro, fazem cenas individuais e ao mesmo tempo fazemos cenas juntos.<sup>92</sup>

Caracterizado, por outro lado, pelo multiculturalismo, no hip-hop dá-se a ‘culturalização de raças’, “onde a diferença é objectivada num conjunto de múltiplas «culturas» vistas como elementos singulares.”<sup>93</sup> Nesse sentido, o rap deve ser entendido enquanto produto da

<sup>89</sup> Kosmikilla in entrevista realizada pela equipa H2T: *kosmikilla MC*, Setembro de 2003, [http://www.h2tuga.net/entrevistas/020\\_kosmikilla.php](http://www.h2tuga.net/entrevistas/020_kosmikilla.php) (acedido a 04/05/09).

<sup>90</sup> A forma como os principiantes/*toys* integram o fenómeno está desenvolvida no Capítulo 3.

<sup>91</sup> MICRO - *Respeito*, in *Nação HIP-HOP - 10 anos de hip-hop em Portugal* - Compilação – 2003 EMI – Valentim de Carvalho, Música, Lda.

<sup>92</sup> entrevista realizada pela equipa H2T: *kosmikilla MC*, Setembro de 2003, [http://www.h2tuga.net/entrevistas/020\\_kosmikilla.php](http://www.h2tuga.net/entrevistas/020_kosmikilla.php) (acedido a 04/05/09).

<sup>93</sup> Segal, Daniel, e Handler, Richard, “U. S. Multiculturalism and the Concept of Culture”, *Identities* 1(4), 1995, pp.391-407.

heterogeneidade de experiências, transferidas para as rimas, heterogeneidade no que respeita protagonistas e consumidores. A gramática própria de cada *rapper* constrói-se dessa multiplicidade. Nela, e partindo de referências de retórica de estilo anteriores, cada *rapper* ‘desenha’ o seu estilo. Na canção dos Da Weasel, à afirmação da identidade e das raízes:

Tenta perceber a tua identidade  
Procura no teu íntimo a verdade  
Não és apenas mais uma pessoa  
Que aparece neste mundo à toa  
Tenta encontrar as tuas raízes  
Senão pode ser que algum dia as pises  
Só assim perceberás quem tu és  
No sangue que te corre da cabeça aos pés.  
(...)

Contrapõe-se, logo a seguir:

Cada terra com seu uso  
Cada roca com seu fuso  
Nasci em Angola, tenho mãe cabo-verdiana  
Sempre vivi em terra lusitana  
3 culturas que não vou separar  
Todas têm muito para ensinar  
Prefiro antes fazer uma fusão  
Porque a força vem da união.<sup>94</sup>

### 2.3. RAP| Evolução do fenómeno

Como se referiu, aquilo que era cultura juvenil ‘de rua’, urbana, tornou-se num fenómeno acessível, de consumo. Na génese o fenómeno corporizava a intenção de festa de rua, as suas manifestações aproximavam-se de actos performativos, nomeadamente por parte dos *MC's*, que evidenciavam as suas próprias experiências e gostos em *free-style*→.

---

<sup>94</sup> Da weasel, “Educação (É Liberdade)” In *Dou-lhe com a alma*. 1995, Dínamo.

Sugar Hill *Gang* foi o primeiro grupo rap a editar um tema musical que atingiu algum sucesso (1979), mais tarde Grandmaster Flash and the Furious Five editaram *The Message* (1982), que viria a motivar a vertente mais marcante das letras de música rap, aquela que através da palavra revela experiências de vida, denuncia, acusa, reivindica. Grandmaster Flash reforçou a ideia de que o principal objectivo neste género musical é transmitir uma mensagem.

Uma das transformações que o género musical sofreu, ainda no seu local de origem (Nova Iorque), foi a criação de duas expressões: “*Old School*” e “*New School*”, a primeira ligada aos seus fundadores e a uma cultura emergente e marginal, a segunda expressão ligada à sua expansão mercantil, “tendo por referência um estilo musical cujos pressupostos se encontram bem definidos, classificados e comercializados.”<sup>95</sup> Nesse sentido, importa ainda distinguir duas atitudes diferentes na produção de música rap: *sell-out* e *underground*, a primeira denota a produção que tem por objectivo fundamental vender, a segunda distingue a produção criada para consumo no interior do próprio fenómeno cultural (hip-hop).

A partir da década de 1980, o rap sofreu definitivamente um processo de comercialização com os grupos Run-D.M.C. e Public Enemy. Guiados pela ideologia do ‘*Black Nationalism*’, os Public Enemy<sup>96</sup> assumem especial relevância por terem influenciado de forma decisiva a produção em Portugal. O trabalho dos Public Enemy foi um marco no sentido em que a partir da edição dos seus primeiros *singles* o rap passou a ser considerado um estilo musical<sup>97</sup>. As suas letras, de discurso altamente politizado, têm originado activas discussões sobre raça, poder, autoridade e género,<sup>98</sup> temáticas recorrentes nas suas letras, como a seguir se demonstra:

(...) Elvis was a hero to most  
But he never meant shit to me, you see  
Straight up racist that sucker was simple and plain  
Motherfuck him and John Wayne  
‘Cause I’m black and I’m proud  
I’m ready and hyped plus I’m ampled  
Most of my heroes don’t appear on no stamps  
Sample a look back, you look and find  
Nothin’but rednecks for 400 years if you check  
«Don’t Worry Be Happy»  
Was a number one jam  
Damn, if I say it you can slap me right here

---

<sup>95</sup> Fradique, op.cit., p.59.

<sup>96</sup> O grupo Public Enemy foi formado em 1982, em Nova Iorque; editaram em 1987 o primeiro álbum *Yo! Bum Rush the Show*, pela editora Def Jam Recordings.

<sup>97</sup> Fradique, op.cit., p.44.

<sup>98</sup> Ibid.

(Get it) Let's get this party started right  
 Righ on, c'mon  
 What we got to say (Yaaaah!)  
 Power to the people, no delay  
 To make everybody see  
 In order to fight the power that be  
 FIGHT THE POWER  
 We got to fight the power that be.<sup>99</sup>

Os *N.W.A.* (Niggas With Attitude) deram origem, em Los Angeles ao estilo hoje conhecido por *gansta rap*→, tendo marcado a diferença entre a produção musical de grupos de Nova Iorque e Los Angeles. Esta diferença assenta na ideologia, atitudes e especificidade sonora, um género depressa explorado pelo mercado discográfico. O *gansta rap* é uma variante do rap, que traduz o estilo de vida violenta de jovens do centro da cidade de Los Angeles, na época referida. Principiou em meados de 80, com *rappers* como *Schooly D* e *Ice T*, e tornou-se mediatizado e bastante comercial no final da mesma década, difundido por grupos como os *N.W.A.*, tornando-se na variante do rap comercialmente mais lucrativa. O *gansta rap* materializa um desvirtuamento dos ideais pacifistas dos fundadores míticos do movimento, é controverso pela forma como alude à violência (nomeadamente, gangs de rua, tiroteios, vandalismo, roubo, alcoolismo, tráfico e abuso de drogas), e ainda, pelo recurso a palavrões, e por usar um discurso de homofóbico, racista, sexista e materialista.<sup>100</sup>

No início dos anos 90 surgiram novos projectos musicais, que conduziram à diversificação e complexificação das poéticas líricas e sonoridades exploradas.

Hoje, o rap é uma forma de expressão global, que abrange uma enorme variedade de protagonistas e influências. Um dos factores que mais contribuiu para a sua descentralização foi o aparecimento de produção autónoma na Europa, de onde se destaca o caso francês, onde protagonistas criaram as suas próprias editoras e os grupos assentam no multiculturalismo

<sup>99</sup> Public Enemy, *Figh the power*. 1989, Your Mother Music / Def American Sogs Inc. (tradução livre: Elvis era um herói para a maioria/ mas nunca significou nada [merda nenhuma] para mim, sabes?/ Racista puro, esse parvo era um simplório/ Pró raio que o parta ele mais o John Wayne/ porque sou negro e tenho orgulho/ estou pronto e excitado [drogado] , e avantajado/ A maioria dos meus heróis não aparecem em selos [como Elvis]/ Experimenta deitar um olhar p'ra trás, olha e encontrarás/ apenas *rednecks* [brancos conservadores, e.g. de regiões rurais] nem que verifiques 400 anos/ "Don't Worry Be Happy" foi n.º 1 [nos tops] / Raios, se eu disser algo assim podes esbofetear-me aqui mesmo/ (Percebes?) Vamos começar esta festa direito/ como deve ser, vamos lá! / O que temos a dizer (Yaaaah!)/ Poder para o povo, não mais atrasos/ p'ra fazer toda a gente ver/ de modo a combater o poder que é / COMBATER [ou: combatam] O PODER / Temos de combater o poder que é. )

<sup>100</sup> Veja-se o caso de Ice Cube (O Shea Jackson), inicialmente membro dos C.I.A., que em 1989, quando ainda membro do NWA, gravou o seu primeiro álbum solo em Los Angeles com a Bomb Squad (pela equipa de produção Public Enemy). *AmeriKKKa's Most Wanted*, lançado em 1990, foi um sucesso instantâneo; nele encontramos letras como: "Women they're good for nothing(...) when it comes to hip-hop this is a man's world / Stay down and play the playground you little girl" ("It's a Man's World") [trad.: As mulheres não servem para nada/...quando se trata do hip-hop, o mundo é dos homens/ Mantém a bola baixa, e vai brincar no *playground*, rapariguinha]. Por causa do álbum Cube foi acusado de misoginia e racismo. Em 1991, *Death Certificate* foi considerado ainda mais controverso: os críticos acusaram o álbum de ser anti-branco, misógino e anti-semita. Ice Cube é um dos autores que mais visibilidade deu ao *gansta rap*. Apesar de se dedicar também ao cinema, continua a carreira musical na actualidade, tendo editado em 2010 o álbum *I Am the West*.

racial. Marcas desse multiculturalismo, pleno de termos africanos e de origens várias, estão presentes nas palavras de *MC Solaar*:

Je sais pas si tu connais le kwassa-kwassa,  
Zaiko Langa-linga, la Rumba, ou le Makossa  
Le M'balax. La cora, le son du balafon  
Qui fait bouger Bamako, N'Djamena ou le Gabon  
Terre d'Afrique, Dioula, Peul Mandingue Massaï  
Terre, où si t'es frappadingue le Sai-Sai t'assaille (...) <sup>101</sup>

Foi mediatizada a imagem do rap enquanto expressão cultural exclusivamente 'negra'. Porém, Flores<sup>102</sup> defende a necessidade de reescrever a história da gênese do fenómeno hip-hop, alerta para a importância que os porto-riquenhos tiveram na origem do mesmo e para a realidade de, na análise de formas de expressão particulares, não se atenderem a todos os aspectos mas antes às ideias mais difundidas e mediatizadas. O surgimento do hip-hop e a delimitação das suas várias vertentes e componentes foi decerto bastante mais fluida, fragmentada, dinâmica e contextual do que aparece descrito em alguns textos.

Fradique encontra duas grandes tendências na identificação da origem deste género musical, uma baseada na retórica das raízes, que tende a reconstruir as heranças africanas (discurso que encontramos, por exemplo, na obra de David Toop) e outra tendência que procura demonstrar que os processos criativos que lhe são inerentes são autenticamente pós-modernistas (como é o caso de Tony Mitchell).<sup>103</sup>

A hibridização desencadeada pelo rap entre o *toasting* jamaicano, as batidas porto-riquenhas e as tradições dos griots africanos, os insultos ritualizados do *sygnifying*, das dozens e de outras formas de cultura negra de rua americana, assim como os elementos musicais da disco e do *funk*, todos juntos e com a apropriação de um vasto conjunto de outras músicas, negras, brancas, populares e «sérias» e ainda, genéricos de televisão, jingles publicitários e bandas sonoras de vídeo games através da *sampling* (*sampling*), do corte (*cutting*), da mistura (*mixing*) e do *scratching*, fez com que fosse visto pela academia como um fenómeno pós-modernista ideal.<sup>104</sup>

---

<sup>101</sup> MC Solaar, Mach 6. *Hijo de Africa*. Sentinel Ouest, 2003. (Tradução do excerto: Não sei se conheces o Kwassa Kwassa,/ Zaiko Langa-Langa, Rumba, ou Makossa/ O M'balax. A cora, o som do balafon/ Quem faz mexer Bamako, N'Djamena ou Gabão/ Terra d'África, Dioula, Fulani Mandingo Maasai/ Terra, onde se fores frappadingue o Sai-Sai assalta-te(...)).

<sup>102</sup> Citado por Fradique, , op.cit., pp.46-48.

<sup>103</sup> Toop, David, *Rap Attack 2: African Rap to Global hip-hop* (Londres, 1994); Mitchell, Tony, *Popular music and local identity: Pop, rock and rap in Europe and Oceania* (Londres e Nova Iorque, 1996).

<sup>104</sup> Tony Mitchell, citado por Fradique, op.cit., p.55.

Assim o rap sintetiza simultaneamente passado e contemporaneidade, herança e inovação técnica e estética. A teorização sobre o fenómeno começou a produzir-se com regularidade a partir da década de 90. No caso de Portugal, foi em 1997 que surgiu o primeiro estudo (editado) dedicado a este género de música, *Ritmo e poesia: os caminhos do Rap*, da autoria de António Contador e Emanuel Ferreira<sup>105</sup>, onde a reconstrução das heranças africanas ocupa também lugar de destaque, não descurando no entanto os processos criativos inerentes ao fenómeno.

## **2.4. RAP| Contexto nacional**

### **2.4.1. Portugal: génese e transformação do fenómeno**

Em Portugal o ‘berço’ do rap foi Miratejo, sendo que este género musical se desenvolveu através de vários momentos no seu local de origem, importa especificar o contexto local (português) em que surgiu e se expandiu.

...E é na Caparica que nos vamos encontrar (...)  
É pura ilusão que Portugal é diferente  
Os Raps de Miratejo têm um granda ambiente  
Os gajos do Estrangeiro apanham do ar (...)<sup>106</sup>

Depois da sua génese na região de Lisboa, o rap nacional teve um incremento também na região do Porto, porém, a sua maior expressão continua contemporaneamente ligada à capital nacional, sendo de destacar no entanto os Dealema e os Mind da Gap enquanto grupos ligados à região do Porto que continuam a produzir rap nacional. Como refere o MC de um desses grupos,

...na altura quando o hip-hop rebentou no Porto, houve muita gente que se agarrou à cena porque achou muita piada, mas tal como nós na altura eram putos e não vendo as coisas a desenvolver se calhar perderam a vontade (...) Aqui em Lisboa é mais fácil

---

<sup>105</sup> Contador, A. e Ferreira, E., *Ritmo e poesia: Os caminhos do Rap*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

<sup>106</sup> Black Company, *Nadar* (1994), *Nação HIP HOP - 10 anos de hip-hop em Portugal* - Compilação – 2003 EMI – Valentim de Carvalho, Música, Lda.

porque estás perto de tudo, a nível de comunicação social e estás mais em contacto com as pessoas certas. No Porto tens de fazer telefonemas, mandar cartas, batalhar muito mais. Não sei se também tem a ver com o facto de terem fechado vários espaços nocturnos, tipo o Hard Club que fazia festas todos os meses, e antes do Hard Club o Comics, que foi o sítio onde eu e o Serial começámos a passar som e a fazermos festas. Conseguimos de certa forma aglutinar um círculo de pessoas que criou aquilo que viria a ser ou poderia ter sido um grande movimento no Porto. Mas eu acho que foi isso, as pessoas terem desacreditado.<sup>107</sup>

Tal como foi referido, uma das transformações que o género musical sofreu consistiu na criação das expressões *Old School* e *New School*, designando a primeira os fundadores e a sua cultura emergente e marginal, e a segunda um género musical mais ligado à expansão mercantil. Bem assim, as expressões *sell-out* e *underground*, distinguindo a produção que tem por objectivo fundamental vender, e a produção criada para “consumo interior”. Esta dualidade encontra-se também presente o contexto português, sendo alvo de frequente discussão. Nas palavras de Nelson Duarte, fundador dos Micro:

‘*Underground*’ é o caminho mais difícil a seguir e não dá tanto dinheiro. Mas há que ser fiel às origens. O verdadeiro hip-hop não é o que mostra a MTV.<sup>108</sup>

Deste modo, e como refere um outro *rapper*:

O rap verdadeiro é o rap que fala da vida real, do que a gente passou; tu tens de falar do que passaste, do que estás a sentir, não é falares de uma cena de outro gajo.<sup>109</sup>

A heterogeneidade a nível de produção, discursos e códigos locais, encontra-se bem ilustrada nas palavras dos Da Weasel:

Á medida que chegamos ao ano 2000  
É cada vez mais difícil rotular cada feel  
R&b, drum’n’bass, hip hop, feminino, viril  
Ando às voltas e voltas, ainda falam em Keep it real?  
Cada género musical atinge uma nova dimensão  
Como tudo o resto anda em constante mutação  
Concentro-me apenas no que merece a minha atenção(...)

<sup>107</sup> Ace in entrevista realizada pela equipa H2T: *Mind da Gap* Março de 2008, [http://www.h2tuga.net/entrevistas/060\\_minddagap.php](http://www.h2tuga.net/entrevistas/060_minddagap.php) (acedido a 04/07/09).

<sup>108</sup> Nelson Nelassassin Duarte, reportagem, “Geração Yo!”, revista *Única, Expresso* nº1675, 4 /12/04. Nelson Duarte iniciou o seu percurso em 1993 (sendo que foi principalmente a partir de 1994 que a produção nacional começou a ser mais difundida), fez parte da banda Zona Dred, com o álbum *Rapública*, um dos primeiros deste género musical a ter visibilidade, em 1996 fundou os Micro (com D-mars), trabalha agora a solo e com a sua própria editora.

<sup>109</sup> Pump, citado por Fradique, , op.cit., p. 93.



O sentimento só interessa quando se tem talento  
O talento só interessa quando tem um fundamento  
O fundamento só interessa quando estás em paz  
Quando tens harmonia, não interessa o nome que lhe dás(...)

Não se pode ser músico sem criar nada de nada  
E usar uma fórmula maquinalmente executada  
Nasceste com um dom, aproveita o que trazes contigo,  
Se não tem nada a ver com rima, deixa-o comigo<sup>110</sup>(...)

O rap *underground* está mais afastado dos padrões comerciais e dos estereótipos ligados ao rap. Parte da realidade, individual ou colectiva, tem um discurso direccionado para os problemas sociais. Nele a produção acontece não por imposição temática das editoras, antes guiado por inspiração pessoal, que nasce da observação e análise da realidade e materializa uma opinião e posição própria em relação a ela. Os *rappers* que produzem rap alternativo, afirmam não ser sua prioridade ser famosos ou conhecidos, como se pode constatar nas palavras de Sam the Kid.

Depende do que quiseses dizer por *underground*. Se te referes à atitude e à pessoa ser fiel aos seus princípios logicamente que sim. Tento sempre ter os pés na terra. Não faz sentido ser outra pessoa somente por ter algum mediatismo, e se por acaso nalgum momento tiver uma postura não ajustada a quem sou, serei o primeiro a reconhecer que posso ter estado mal.<sup>111</sup>

Além de Sam the Kid, em Portugal há vários outros *MCs* que produzem rap *underground*, entre os quais: Adamastor, Valete, Bomberjack e Bónus. Importa cantar o que se viveu, ser fiel a si mesmo, ter uma atitude e uma visão que não depende de fenómenos de 'moda', importa a genuinidade do discurso em detrimento da reprodução de fórmulas, mediatismo, padrões ou lucro financeiro. Ainda nas palavras de Sam the Kid:

Não percebes o que eu digo  
Não percebes o que eu falo  
Não percebes onde eu vivo  
Não percebes o que eu galo

---

<sup>110</sup> Da Weasel, *Iniciação a uma vida banal – O Manual – A Harmonia (Sentimento, Talento e Fundamento)*, EMI – Valentin de Carvalho, Música Lda, 1991

<sup>111</sup> Sam The Kid, reportagem sobre Sam The Kid in [www.discodigital.pt](http://www.discodigital.pt), 07/01/2007.

Aprende que a lição não é estar no top  
É vazio, caga nisso  
Não percebes o Hip Hop<sup>112</sup>

Por outro lado, importa atender ao facto deste género ter chegado a Portugal após a sua 'conversão' em produto de consumo – mercadorização<sup>113</sup> – e transformação em produto vendável – comercialização, portanto, diferente daquilo que foi na sua génese. As produções locais correm mercados globais, ainda assim servem discursos e códigos locais. Em Portugal podemos estabelecer uma diferenciação entre o rap produzido no norte e no sul do país. Os fluxos de imigração estabelecem relações diferentes com contextos locais e com a diáspora africana, permitindo a construção de discursos identitários particulares, ainda que difundidos globalmente.

Paralelamente, os contextos locais contaminam-se entre si, levando à reformulação e reinvenção de fórmulas, o que fomenta a diversidade e a reestruturação criativa.

Mi lembro bem  
Do tempo ke era bom  
Rappista todo junto  
A criar um granda som  
Harmonia fantasia  
Rappi era a minha vida  
Noiti a criar  
Kriar improvisar  
A koisa era tão boa  
Mas akabou você tá doido  
Mi traz di novo o tempo  
Ke era bomrappi kresceu  
Harmonia morreu, ganância venceu  
E todo o rappista perdeu  
Agora já não tamos juntos  
Tamos separados<sup>114</sup>

Este género musical sofreu ainda um processo de masculinização, onde as mulheres tiveram de conquistar o seu espaço. Ao fazerem-no trouxeram novos temas para o rap, tais como o controlo sobre a sua liberdade sexual, importância do discurso feminino, desigualdade de

---

<sup>112</sup> Sam The Kid, *Não Percebes, Nação HIP-HOP - 10 anos de hip-hop em Portugal* - Compilação – 2003 EMI – Valentim de Carvalho, Música, Lda.

<sup>113</sup> Fradique, , op.cit., p.36. cf. supra

<sup>114</sup> General D, *Rappi Ta Doddo* In Kamimambo. 1997, EMI, Valentim de Crvalho.

direitos entre géneros. Também em Portugal as mulheres tiveram de vencer resistências, existindo muito poucos grupos exclusivamente femininos ou mistos. São exemplos de grupos exclusivamente femininos Mc Lady D, Djamal (já extinto), JJ e No Coments; grupos mistos: Kombination, G-Boyz.

#### **2.4.2. comunidade cultural / comunidade imaginada**

Desde a década de 1970 que, no Ocidente, a diáspora africana surge como uma força que potencia a emergência de novos movimentos sociais baseados numa cultura pós-colonial transnacional. Experiências similares de austeridade e opressão vividas por diferentes comunidades em diferentes países originaram essa ideia de “nação”, de comunidade e cultura partilhadas através dos cinco continentes. É assim que nos países ocidentais - nomeadamente naqueles que têm um passado colonial - vimos assistindo a diversas formas de renegociação de questões ligadas com a identidade, a autonomia e o poder.<sup>115</sup> Esta cultura pós-colonial criou produtos culturais específicos, entre os quais o hip-hop, através da procura de construção de significação.

Do hip-hop importa sublinhar a capacidade de criação de sentimento de união (nação) e imagens partilhadas, criação que poderíamos ter a tentação de designar por “comunidade imaginada”<sup>116</sup>, comunidade onde os seus membros podem não se cruzar nem conhecer, porém, pela acção performativa e consumo de produtos culturais semelhantes, constrói-se a imagem de união, o conceito de nação. Porém, M. Castells critica a utilização da expressão “comunidade imaginada, lançando a pergunta: “comunidades imaginadas ou imagens comunais?” Segundo este autor:

Os elementos que desempenham determinados papéis na formação de um dado nacionalismo, e numa determinada nação, são variáveis que dependem dos respectivos contextos históricos, da matéria-prima disponível na memória colectiva e da interacção entre estratégias de poder em conflito. Assim o nacionalismo é, na verdade, cultural e politicamente construído, mas o que realmente importa, tanto do

---

<sup>115</sup> Lipsitz, George, *Dangerous crossroads: Popular music, postmodernism and the poetics of place*. Londres: Verso, 1994, p.27-28.

<sup>116</sup> Conceito criado por Benedict Anderson (*Imagined Communities: reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, 1983).

ponto de vista prático como teórico é como, a partir de quê, por quem e para quê uma identidade é construída.<sup>117</sup>

Castells defende como ponto de partida teórico mais adequado à compreensão do nacionalismo contemporâneo a análise de nacionalismo cultural de Kosaku Yoshino:

O nacionalismo cultural procura regenerar a comunidade nacional por meio da criação, preservação ou fortalecimento da identidade cultural de um povo, quando se sente a sua falta ou existe uma ameaça a essa identidade. Tal nacionalismo vê a nação como fruto da sua história e cultura e como uma solidariedade colectiva dotada de atributos singulares. Em suma, o nacionalismo cultural privilegia a comunidade cultural como essência da nação<sup>118</sup>

Entretanto reconhece-se no hip-hop um fenómeno de multiculturalismo<sup>119</sup>, em que, como refere Fradique<sup>120</sup>, o próprio consumo /produção se torna definidor de identidade. Consumir rap é escolher uma determinada forma de estar no mundo, é escolher, guiado pela legitimidade da retórica, as referências e vivências com que nos pretende identificamos. No hip-hop português existe um conceito de “nação”, não de nacionalismo (seja este cultural ou de outro tipo).

Tal como nos EUA, com o movimento *Zulu Nation*, também no contexto nacional o conceito de uma “comunidade cultural” – seja real ou imaginária - faz sentido, sendo que, na génese o hip-hop português esteve ligado à diáspora e, portanto, a uma comunidade específica, embora com particularidades regionais, em Lisboa ligado essencialmente à comunidade negra/ diáspora africana, no Porto, com influência também de luso-franceses<sup>121</sup>. O hip-hop surge assim, não como identidade cultural de um país, antes, como identidade cultural juvenil, de jovens que se entendem como raça, que integram e entendem o hip-hop como nação. Na multiculturalidade estabelecem-se interações e trocas culturais a nível individual, estas são referenciadas a partir de noções mais vastas de raça e nação. Noções reformuladas, relativamente às definições dominantes.

---

<sup>117</sup> Castells, op.cit., pp.37-38.

<sup>118</sup> Yoshino, Kosaku, (*Cultural Nationalism in Contemporary Japan*, Londres, 1992), citado por Castells, op.cit., p.37.

<sup>119</sup> cf. supra, nota 35.

<sup>120</sup> Op. cit., pp. 26, 29.

<sup>121</sup> Ainda que, os filhos de emigrantes franceses tenham tido presença e influência também em Lisboa, veja-se o caso de DJ Krónic que nasceu em França, aí viveu, numa das periferias de Paris até aos 20 anos (onde os seus amigos eram filhos de imigrantes, antilheses, zairenses, argelinos, senegaleses, marroquinos [também em França a génese do hip-hop está ligado à diáspora]), tendo-se fixado em Lisboa aos 23 anos. Além de DJ, Krónic trabalhou no programa de rádio Submarino, da Antena 3. Mas esta influência faz-se sentir a outros níveis: António Contador, sociólogo e académico interessado na cultura hip-hop (co-autor com Emanuel Ferreira, de *Ritmo e poesia: Os caminhos do Rap*, Lisboa, 1997), nasceu em França e viveu nos subúrbios de Paris, onde conviveu com outras comunidades de imigrantes, na maioria dos casos negras. Além de ser um dos poucos académicos portugueses interessado no hip-hop, é também DJ.

Veja-se, a este propósito, o título dado ao álbum lançado em 2003, com a síntese de uma década do trabalho discográfico produzido em contexto nacional – *NAÇÃO HIP HOP – 10 anos de hip hop em Portugal*.<sup>122</sup>

Nesse sentido, se o hip-hop pode definir-se como comunidade imaginada, sê-lo-á também enquanto produto da imaginação. Em contexto artístico, imaginação remete-nos para um processo criativo. Imaginar é uma actividade de reconstrução, inclusive de transformação do real em função das significações que conferimos aos acontecimentos ou das repercussões interiores que têm em nós. Não é um recuo relativamente ao mundo real, é seguir em simultâneo uma via paralela.

No rap português alguns dos protagonistas voltam a estabelecer uma relação directa com África (que deixara de ser mediatizada pelo discurso americano) pela reflexão da sua própria experiência, reflexão marcada por contextos específicos, de multinacionalidade e reconstrução de raízes, que numa expressão simbólica traz à fala arquétipos correspondentes a questões do ser, no espaço e no tempo.

...Como nos bons velhos tempos

Nos bons velhos tempos era assim...

Cambada de putos a brincar nalgum jardim

Chegava da Escola cheio de lama

Depois de tanta bola queria ver o meu programa (...)<sup>123</sup>

O imaginário permite o regresso às nossas próprias origens, ao mesmo tempo que delas nos evadimos para procurar o nosso lugar próprio no Universo.<sup>124</sup> O suporte escrito e a acção performada, permitem a construção identitária de determinada “comunidade cultural. Pela encarnação de valores é propiciada a identificação e sentimento de pertença a determinada comunidade (e assim, determinados os produtos consumidos). Partilhar a imagem mental da mesma nação, pertencer à mesma “comunidade cultural” é dar lugar a esperanças ocultas, latentes mas vividas, das quais se deu o afastamento por não serem sancionadas pela realidade social, porém, presentes no indivíduo e prontas a germinar perante o mínimo apelo.

O imaginário começa algures onde a realidade opõe uma rejeição, ou pelo menos uma oposição. Isto é, alguma coisa não é directamente acessível, porém, deixa-se antever, permite

---

<sup>122</sup> Compilação – 2003 EMI – Valentim de Carvalho, Música, Lda.

<sup>123</sup> Boss AC, *Velhos tempos* (1998), *Nação HIP-HOP - 10 anos de hip-hop em Portugal* - Compilação – 2003 EMI – Valentim de Carvalho, Música, Lda.

<sup>124</sup> Postic, Marcel, *O Imaginário na Relação Pedagógica*, Edições Asa, Rio Tinto, 1992, p. 15.

uma esperança, mas disfarça-se.<sup>125</sup> Assim, naturalmente, a imaginação (aqui, processo criativo) traz à fala aspectos da realidade que desapontam o sujeito, expectativas não correspondidas e imagens dessas expectativas, desejos e ideais. Então, do interior surgem pulsões que se projectam/exercem no exterior:

Queria ser um espelho estrategicamente colocado  
Numa casa de banho de qualquer departamento de estado  
Num corredor qualquer de um edifício emblemático  
Onde se discute o percurso do processo democrático

Queria ser uma estante num escritório de uma esquadra  
Uma cadeira na sala onde se distribui pancada  
Um tapete num sítio onde se discute o orçamento  
Um microfone ligado no backstage do parlamento<sup>126</sup>

#### 2.4.3. “cultura de evasão” e espaços de performance

Após o fluxo de portugueses que partiram para as ex-colónias e que emigraram para países europeus dá-se, a partir de 1974, o movimento inverso. Por outro lado, das comunidades de portugueses que se mantiveram fora de Portugal, nascem novas identidades (transnacionais). Além do regresso de ex-colonos vêm para Portugal também cidadãos não-nacionais. Estes fluxos reconfiguraram as estruturas da sociedade e conduziram à construção de novas identidades juvenis, que partiram da apropriação desse ‘novo’ espaço urbano. No contexto actual, a produção e o consumo de produtos culturais não se prende primordialmente com questões étnicas mas antes com questões de proximidade geográfica e organização do quotidiano em espaço urbano. Não é pois suficiente atender aos conceitos de raça e classe, mas também atender à existência de construção de projectos de vida, sendo “necessário ter o cuidado de evitar impor determinismos onde se vive de flexibilidade e circunstancialidade.”<sup>127</sup>

Se, como se referia numa reportagem do *Público*, os *rappers* “são, numa definição simplista, a voz da segunda geração africana em Portugal”<sup>128</sup>, fazer uma ligação estreita entre estes e o grupo étnico ou estrato sócio-cultural a que estes pertencem, (por exemplo, associar os *rappers* aos bairros sociais), leva a que parte desses músicos não sejam considerados. Os seguidores

---

<sup>125</sup> Ibid.

<sup>126</sup> ACE, *Só posso se eu, Nação HIP-HOP - 10 anos de hip-hop em Portugal* - Compilação – 2003 EMI – Valentim de Carvalho, Música, Lda.

<sup>127</sup> Fradique, Teresa, , op.cit., p.67.

<sup>128</sup> Reportagem de Nuno Ferreira, *Público Magazine*, 13/03/94, p.20.

do movimento hip-hop pertencem a diferentes estratos sociais, diversidade que se prende com construção identitária e tipos de consumo dos produtos culturais.

Segundo Nuno Ferreira<sup>129</sup>, em Portugal os *rappers* foram influenciados pelo exemplo americano, no que concerne a atitude e o estilo musical, porém, recusam a violência. São declaradamente contra as drogas:

(...)  
Meu amigo tem cuidado  
Não vás a nenhum lado  
Se fores verdadeiro  
MDG anda a teu lado  
  
Mas se fores fraco  
E ao pó estás agarrado  
Não passas de um triste  
Estás a ser manipulado<sup>130</sup>

Recusam também a xenofobia e a delinquência. Fazem rap por reconhecerem ser a forma mais eficaz de passar a sua mensagem de cariz contestatário a nível social e político, e o discurso com matriz de protesto acontece por sentirem desenraizados e segregados. Voz africana de segunda geração, como se referiu, em Portugal, o rap surgiu primeiro na Margem Sul mas está a expandir-se rapidamente a outras zonas do país.

O rap tem sido um instrumento de construção de identidade racial e social. Porém, tem tido também um papel mais alargado na construção de identidades juvenis, onde há que atender aos aspectos inter e multiculturais, e ainda a aspectos transraciais, através da análise da experiência quotidiana, na qual se evidenciam opções, ideias e sua organização, formas de ver e estar no mundo.

A cultura hip-hop circula bairro a bairro, “numa espécie de expedição que reserva o centro da cidade para ocasiões especiais”<sup>131</sup>, onde os indicadores raça e classe não são suficientes para explicar fluxos multiculturais e dinâmicas próprias do fenómeno. Dinâmicas que decorrem da construção de um projecto de vida, habitado de acções mais efémeras ou continuadas, resultado de opções multifacetadas nem sempre de acordo com os padrões clássicos de

---

<sup>129</sup> Ibid.

<sup>130</sup> Cool Hipnoise – “Meu Amigo”, Nação HIP-HOP - 10 anos de hip-hop em Portugal - Compilação – 2003 EMI – Valentim de Carvalho, Música, Lda.

<sup>131</sup> Fradique, op.cit., p. 66.

análise sociocultural. Assim, é fundamental atender à experiência quotidiana e a opções pessoais para compreender como se processa a organização de concepções do mundo e de si próprio. Como refere o sociólogo Machado Pais,

É quotidianamente, isto é, no curso das suas interacções, que os jovens constroem formas sociais de compreensão e entendimento que se articulam com formas específicas de consciência, de pensamento, de percepção e acção<sup>132</sup>

Quando falamos de cultura hip-hop falamos de um quotidiano onde a acção performativa se funde com a expressão intelectual, guiada pela intenção e pelo propósito de afirmação. Um quotidiano onde diariamente se constrói identidade pela criação, onde o jovem, segundo *H. Giroux*<sup>133</sup>, aprende a falar, a negociar e a defender-se, e nesses processos potencia o funcionamento conjunto da mente e do corpo fazendo parte daquilo que o mesmo autor designa por *fugitive cultures*.

O quotidiano é então o conjunto de experiências dinâmicas, interacções e trocas culturais individuais, referenciadas por conceitos mais amplos como a noção de raça e nacionalidade. Isto é, “existe uma capacidade por parte dos jovens que vivem em meio multicultural para reformular de forma crítica e criativa as definições de raça e nação”.<sup>134</sup>, criarem, pela vontade comum, projectos semelhantes de vida, pautados por diálogos transculturais e simultaneamente ligados a contextos específicos, onde a diferença é gerida de forma complexa.

O projecto de vida / filosofia de vida, plasmado em torno daquilo que Fradique designa “cultura de evasão”<sup>135</sup>, é sustentado por signos que permitem a identificação e a partilha dentro da subcultura. Esses signos, que definem um estilo, são a roupa, a música, a dança, a linguagem própria, grafismo próprio:

É assim que eu me expresso, lê, capta o universo  
Vê no mapa, que é diverso, a qual eu pertença  
A distância que encurta, vê-se a diferença  
Ata a semelhança, fortalece uma prece sensata  
Ouve o que eu misturei  
Eu trouxe o Cristo Rei, e tu ouviste bem  
Nada disto tem sido visto [em Chelas]  
Exploro a língua do Camões e já pões o ouvido  
Naquilo que eu exporto em acções, ah pois!

---

<sup>132</sup> Pais, J.M., op.cit., p.56.

<sup>133</sup> Giroux, Henry A., *Fugitive Culture: race, violence & youth*. Londres: Routledge, 1996, pp.5-9.

<sup>134</sup> Fradique, op.cit., p.69.

<sup>135</sup> Op. cit., p.68; cf. infra.



People always come together,  
 When the music start 2 play  
 Major different doesn't matter  
 Melodies are here 2 saty  
 For you and I - There's  
 Beat's and rhyme,  
 Deep inside, there's no lie music,  
 Is what you will find<sup>136</sup>

A capacidade de 'sobrevivência' de cada retórica, cada estilo, prende-se com a continuidade de produção de sentido. Em Portugal os protagonistas caminharam para o *underground* e *gangsta rap*, vêem como pejorativa a banalização do estilo, guiam-se pela afirmação, independência e originalidade, materializando formas de resistência e alianças identitárias que coexistem com a certeza da efemeridade da condição de ser jovem.

De acordo com Mário Lopes<sup>137</sup>, Bob da Rage Sense, Halloween<sup>138</sup> e os i2i são exemplos da multiplicidade de expressões do hip-hop nacional. Bob da Rage Sense, angolano radicado em Portugal, recupera o activismo fundador, Halloween traz à fala o que Portugal não quer ver e i2i reinventam o hip-hop. A Bob da Rage Sense, com "Menos Pão, Luz e Água", junta-se Valette, Chullage ou Nigga Poison na frente armada do hip-hop português. Halloween dá maior protagonismo à vida em detrimento do hip-hop. Parte das vivências, das suas e daqueles que o rodeiam, como demonstra o seu primeiro álbum *Projecto Mary Witch*. Por sua vez, i2i é um projecto de dois produtores com carreira feita no techno, Michaelangelo e K. Têm por objectivo expandir as fronteiras estéticas do hip-hop nacional. O seu álbum *O Tempo Está a Acabar*, como o nome deixa antever, está repleto de cenários apocalípticos, realizado com a colaboração de vários MCs reconhecidos no meio, Fuse, Chullage, Tekilla, Regula, Criatura e Tom Young.

Em Portugal, como noutras partes do mundo, uma geração criou uma cultura alternativa à dos seus pais. No contexto nacional de pós-colonialismo, a partir dos estilos de vida urbana e do

<sup>136</sup> Excerto da letra de "Diversidad – european urban experience", projecto europeu realizado no âmbito do ano Europeu de Diálogo Intercultural (2008); a primeira parte é de autoria do português Sam the Kid, a segunda parte é de autoria de Noora Noor (Noruega). Fizeram ainda parte do projecto Shurikn, akh, Spike Miller, Abd Al Malik e Nikfurie (França), Promoe (Suécia), Curse (Alemanha), Baloji (Bélgica), Mucho (Espanha) e o DJ português Crusfader. (Tradução livre: "As pessoas juntam-se sempre/ quando a música começa a tocar/ As diferenças não importam/ as melodias estão p'ra ficar/ Para ti e para mim, há/ batida e ritmo,/ bem lá dentro, não existe mentira, a música/ é o que vais encontrar.")

<sup>137</sup> Lopes, Mário, Reportagem *Há muitos HIP-HOPS no HIP-HOP português* (com Bob da Rage Sense, Halloween e i2i), *Público*, 05/10/2007.

<sup>138</sup> Rapper português oriundo da Azinhaga do Barruncho, bairro de Odivelas.

consumo de símbolos e artefactos que remetem para as origens, surge um novo entendimento vivencial de “nação”, uma nova experiência de cidadania.

Atender ao conceito de *cultura de evasão*<sup>139</sup> é compreender o hip-hop como algo mais do que expressão de minorias. Mais do que uma fuga, é antes evasão no sentido em que se trata de um processo formativo, onde se constrói identidade de forma criativa e reflexiva. Uma geração não exclusivamente negra, que partilha bairro e experiências com outros filhos de emigrantes, que têm por traço comum a diferente construção de identidades e em relação aos pais, a aspiração por um caminho diferente da geração anterior. Os símbolos da diáspora são ‘encaixados’ na realidade urbana para construir, por um lado, identidade racial e, por outro, identidade juvenil. Como dizem os Da Weasel, “o manual não traz soluções – apenas algumas sugestões, à procura do caminho certo”:

No princípio era o verbo – a palavra e depois a rima  
Que provocou reacções como se fosse uma enzima (...)  
Depois veio a calma, a procura do saber e a satisfação –  
Inspiração para uma vida melhor, um caminho melhor  
Um mundo melhor para uma pessoa melhor  
Benvindo ao Manual de Iniciação a Uma Vida Banal  
Ou o diário de Bordo de uma nave especial (...)

Anos em preparativos, tratamentos narrativos,  
Tantos curativos – dou graças a Deus por estarmos vivos  
Em evolução permanente, seja ponto bem assente:  
Quando o meu coração sente a minha boca não mente  
Escrevo desde o início, nasci com esse vício  
Não importa tempo e espaço – o ambiente é propício  
Faço a apologia da lírica terapia  
Palavra de Honra – Honrarei a Palavra todo o santo dia  
A minha semente eu formato em fita, plástico ou compacto,  
Traço a rota de colisão, vem aí mais um impacto (...)

Nada de muito especial, tão simples que devia ser banal  
Paz de espírito, algum dinheiro, elevação espiritual  
O manual não tem soluções – apenas algumas sugestões,  
Outras tantas questões, envolvidas em várias canções  
À procura do caminho certo, nunca estivemos tão perto  
O primeiro acto está no final – o livro fica aberto

---

<sup>139</sup> Cf. *supra*, nota 78.

A lição foi bem estudada, a rota foi traçada  
Triplução motivada – a Doninha ‘tá preparada<sup>140</sup>(...)

A expressão do rap em Portugal surge num contexto em que as minorias étnicas se entendem enquanto problema social e a juventude se entende e constrói diferentemente após o regime totalitário. Enquanto alguns *rappers* fazem referência específica às origens, vários outros tentam atenuar as diferenças étnicas, perseguindo o ideal de uma comunidade transnacional. O discurso remete mais para espaços de origem enquanto bairros, e esse espaço de origem torna-se definidor da atitude do *rapper*, da construção específica de identidade.

Em contexto nacional não é fácil encontrar regras que definam que espaços públicos são ocupados ou quais as formas como se publicitam as acções performativas / festas hip-hop. No entanto, e segundo T. Fradique, “há um aspecto importante que os caracteriza a todos: em Portugal, os espaços rap são espaços de itinerância, ocupados ou conquistados.”<sup>141</sup>

Em 1994 ressurgiu a ideia de existência de um rap nacional, acontecimento motivado pelo sucesso alcançado pelo *rapper* brasileiro Gabriel o Pensador, com o álbum cantado em português e editado em 1993. O mesmo *rapper* deu o seu primeiro concerto em Portugal em Novembro de 1994, onde participaram *rappers* portugueses. Estes encontraram no sucesso de Gabriel o Pensador a forma de dar visibilidade ao rap nacional cantado em português. Como relata o *rapper* Darkface, numa entrevista de 2002:

Eu já curti hip-hop americano, na altura era só aquela cena de *Dr. Dre*, *Ice Cube*, *Ice-T*, *Public Enemy* e aquela companhia toda. Em Portugal o hip-hop praticamente não existia. Acho que começou a haver mais interesse quando o Gabriel o Pensador lançou o primeiro álbum. E penso que na mesma semana que ele veio cá a Portugal, saiu a primeira colectânea portuguesa, o “Rapública”, e isso deu-nos mais pica, já que foi assim a primeira cena séria em Portugal. A partir daí foi seguir em frente... e por coincidência encontrei o Biggy, coincidência não, acho que foi o destino, formámos os Guardiões e seguimos.<sup>142</sup>

A partir de 1994, deu-se então uma explosão mediática do hip-hop em Portugal, progressivamente os *rappers* substituíram a língua inglesa pelo português e surgiram programas de rádio, espaços e eventos ligados à cultura hip-hop. Destacam-se, em 1994 e posteriormente em 1996, a inclusão de uma noite dedicada ao rap no bar Johnny Guitar, bem como as sessões intituladas “Ataque verbal”, em 1996, que decorreram em parceria com a

<sup>140</sup> Da Weasel, *Iniciação a uma vida banal – O Manual - (No Princípio era) O Verbo*, EMI – Valentin de Carvalho, 1991.

<sup>141</sup> Fradique, , op.cit., p.77.

<sup>142</sup> Darkface in entrevista realizada pela equipa H2T, *Guardiões do movimento sagrado*, Novembro de 2002, [http://www.h2tuga.net/entrevistas/008\\_gms.php](http://www.h2tuga.net/entrevistas/008_gms.php) (acedido a 02/07/09).

rádio FM Radical (programa transmitido aos sábados entre as 19 e as 21 horas). Uma reportagem na *Blitz* caracterizava, deste modo, a situação que se vivia na época:

O rap e o hip-hop estão hoje instituídos como um dos veículos mais sofisticados para promover a difusão de mensagens inconformadas e reestruturadoras da sociedade contemporânea. Espalhadas por toda a parte deste nosso globo terrestre, as minorias étnicas atacam em força as estruturas ocidentalizadas e preconceituosas das sociedades actuais.<sup>143</sup>

As sessões no Johnny Guitar constituíram-se espaços de performance regular. As *jam session*→ ou *free-style*→, (que decorreram até 02/05/97) deram visibilidade ao rap e motivaram a realização de concertos de rap e *hip-hop parties* (festas hip-hop) – sendo que a motivação para que os elementos do movimento compareçam/participem nas festas hip-hop, prende-se sobretudo com questões de legitimação do evento e não tanto com a forma de divulgação. Surgiram mais tarde o Graffiti Bar, em Cascais (onde se associava de forma particular o rap ao graffiti), o Soul Factory , no Bairro Alto (Lisboa), *jam sessions* no Crechêu, festas hip-hop no Ciclone.

Na rádio vários foram os programas ou rubricas que foram surgindo, dedicadas ao rap: o programa *Mercado Negro*, no Correio da Manhã Rádio (finais dos anos 80), o *Novo Rap Jovem*, na NRJ-Rádio Energia (início dos anos 90), o *Répto*, da Antena 3, que deu lugar ao programa *Submarino* (1999), e a rubrica *Mercado Negro* (também da Antena 3). Actualmente esta rádio continua a ter programas dedicados à música rap, de que são exemplo o *Hip Hop mix*, dinamizado pelo Dj Cruzfader e Sik Up (Dynamic Duo), às sextas-feiras, das 3 às 4 horas da manhã, o *Rimas e Batidas* dinamizado por Rui Miguel Abreu, e ainda o programa *Batida* (que transmite música rap, *soul*, *R&B* e *reggae*, portanto não exclusivamente dedicado ao rap). A RUC/Rádio da Universidade de Coimbra tem também um programa dedicado ao rap intitulado *Suburbano*, transmitido às terças e quintas-feiras. Em 2007, Mário Lopes escrevia no *Público*:

O Tempo Está a Acabar" e o hip-hop em Portugal, subterraneamente, cresce em expressão sonora e lírica. Torna-se multifacetado, andróide, miscigenado. Cumpre-se como linguagem em expansão constante e abraça tudo em seu redor. A crueza da realidade, a utopia política, sonhos em tom de pesadelo. Tudo hip-hop.<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> Gonçalves, Pedro, reportagem in *Blitz*, 19/07/1994.

<sup>144</sup> Lopes, Mário, reportagem *Há muitos HIP-HOPS no HIP-HOP português*, (com Bob da Rage Sense, Halloween e I2I), *Público*, 05/10/2007.

## 2.5. BREAKDANCE| vertente coreográfica

A dança hip-hop surgiu na década de 1970, designada pelos meios de comunicação *breakdance*→, esse é, ainda hoje, o nome por que comumente é conhecida. Originalmente era executada ao som de rap, caracteriza-se pelas coreografias improvisadas – *freestyling* - e por ser praticada enquanto desafio, em encontros que se designam de *battles*→. Este estilo coreográfico - *breaking/b-boying*→ surgiu em Nova Iorque. Portanto tem origem semelhante ao do rap, no que respeita à cronologia, contexto social e localização geográfica. Importa realçar que Nova Iorque se caracterizava pela cultura da dança e, desde o início da década de 60, após a música negra ter conquistado o seu espaço nos EUA, a população norte-americana sentia grande proximidade aos artistas musicais, por reconhecerem neles uma forma genuína de expressão de emoções através da música/canções.

Como foi já referido, Herc teve um papel fundamental no rap, (nomeadamente na separação das vertentes *Djing* e *MCing*), mas igualmente na vertente coreográfica. Ao ter observado que os dançarinos dançavam de forma mais dinâmica e agressiva, durante os solos rítmicos, Herc prolongou-os pela manipulação de dois discos (pratos) semelhantes. Enquanto estendia os solos rítmicos e as quebras de percussão (intervalos de compasso), repetindo a quebra no segundo prato, e pela realização de repetição desses registos, surgiram os primeiros movimentos dançados, que viriam a ser mais tarde designados de *breaking*.<sup>145</sup>

O *breaking* é um estilo de dança caracterizado pelo seu aspecto acrobático, atlético e pelas figuras de solo, inspirado nas danças *good food* e *popcorn*, as quais tiveram origem nas músicas *Get On the Good Food* e *Popcorn*, de James Brown. Estas danças caracterizavam-se pelos movimentos rápidos, de passagem do peso do corpo de um pé para o outro em gestos céleres. Podem ainda estabelecer-se paralelismos com alguns movimentos do *Swing*, *Charleston* ou *Lindy Hop*.

O *breaking* era praticado principalmente enquanto desafio, comportamento inspirado pela atmosfera vivida em alguns bairros de Nova Iorque, povoados por *gangs* e *gansters*, era praticado sob a forma de concursos, bastante populares na época. Na génese ora substituía a luta entre gangs, ora desempenhava um papel na mediação de rivalidade entre os gangs. Na verdade, a linha de separação entre dança e artes marciais era ténue. Rennie Harris<sup>146</sup> actuou no norte de Filadélfia durante o início dos anos 70, onde o estilo de dança popular era o

<sup>145</sup> Chang, Jeff; *Can't Stop Won't Stop: A history of the Hip-Hop Generation*, Nova Iorque: Picador, 2005, p.79.

<sup>146</sup> Rennie Harris é considerado uma lenda da dança de rua. Harris, bem como, Mourad Merzouk e Victor Quijada são directores artísticos que dirigem as companhias de teatro hip-hop, nos EUA, França e Canadá, respectivamente. Teatro Hip-hop é uma forma de teatro que combina dança hip-hop, diálogos e música urbana. Apresenta histórias contemporâneas através do vocabulário do hip-hop. O *MCing*, o graffiti, *beatboxing* e *Djing* podem também ser incluídos, não sendo no entanto obrigatório. The *Rock Steady Crew*, *Magnificent Force*, *Rhythm Technicians* foram os pioneiros deste género teatral, que começou nos Estados Unidos.

*steppin*<sup>147</sup>, algo como *tapdancing* ou sapateado, mas sem as placas de metal. *Steppin* foi tão competitivo como *b-boying* mas, diz Harris, não tão militarista:

Se realmente olhar para a dança hip-hop, é efectivamente um fenómeno de rito de passagem. Nunca vê o baixar de armas. Estão sempre em posição de combate. Vão para a guerra (...) o que queremos dizer? Dizemos que vai para a batalha. Vai lá para lutar "<sup>148</sup>

A origem das figuras e movimentos de solo é indefinida, poderá ter sido inspirada em artes marciais, como o *Kung Fu* (que tem muitas posições de solo e cujos filmes fizeram muito sucesso na década de 70). Quanto às posições aéreas, poderá ter sido influenciado pela capoeira, dança/modalidade combate de origem brasileira com muitas posições aéreas, havendo ainda possível inspiração nos movimentos quebrados de danças tradicionais como o Kozak (dança russa, polaca e ucraniana). Nas palavras de Jeff Chang:

É impossível ver *b-boying* agora e não ficar impressionado com as suas semelhanças com as formas de capoeira de Angola e do Brasil, rumba Cubana ou *kung fu* chinês - que foram, até agora, incorporadas na dança.<sup>149</sup>

Ainda assim, alguns *b-boys*→ não reconhecem algumas das referidas influências, Crazy Legs<sup>150</sup> sublinha o facto do *breaking* se ter desenvolvido num tempo e lugar específicos. Defendendo que não havia conhecimento do que era a capoeira. Os praticantes deste estilo coreográfico viviam em guetos onde não existiam escolas de dança.

Nós estávamos no gueto! Não havia escolas de dança, nada. Se houvesse uma escola de dança era de sapateado, jazz e ballet. Eu só vi uma escola de dança durante a minha vida no gueto, e foi em *Van Nest Avenue*, no Bronx, uma escola de ballet (...) a nossa influência imediata em *b-boying* foi James Brown, ponto final.<sup>151</sup>

O *breaking* pode praticar-se a solo ou em equipa, normalmente no meio de um círculo formado por pessoas. Inicialmente teve notoriedade através da prática em equipa, destacando-se no final dos anos 70 dois grupos, *Zulu Kings* e *Nigger Twins*. Estes grupos introduziram as posições e movimentos básicos, como por exemplo, rodar sobre as costas. Surgiram

---

<sup>147</sup> *Steppin* é uma dança urbana, inserida no contexto da dança *Swing* mainstream. Ganhou popularidade sobretudo nos bairros urbanos dos EUA. A sua estrutura básica envolve o movimento dos passos triplos, passos de rock e âncoras, com a sincronização de passos, entre líder e seguidor, de forma complementar.

<sup>148</sup> Chang, op.cit., p.115.

<sup>149</sup> Ibid., p.116.

<sup>150</sup> Crazy Legs (nome artístico de Richard Colón) é um *b-boy* do Bronx. O seu nome figurou nas primeiras notícias sobre a dança hip-hop na imprensa. Enquanto presidente da Rock Steady Crew levou esta forma de dançar para Londres e Paris em 1983. Continua a estar envolvido em actividades comunitárias, aulas de dança e produções de teatro/dança. O seu lugar de pioneiro é reflectido nas suas participações em filmes de ficção e documentários, antigos e contemporâneos.

<sup>151</sup> Crazy Legs, citado por Chang, op.cit., p.116-117.

posteriormente grupos mais criativos, como *Rock Steady Crew*, *New York City Breakers* e *Dynamic Rockers*, que introduziram novas posições e movimentos como rodar sobre a cabeça.

Entre 1986 e 1991 o *breaking* deixou de estar em voga, porém viria a ressurgir nos anos imediatamente a seguir, evoluindo para um estilo mais abstracto (*Abstrac style*) e próximo da dança contemporânea, tendo-se afastado do movimento hip-hop para se aproximar do punk-rock e de estilos musicais mais electrónicos.

Quando praticado segundo os princípios da sua génese, é formado um círculo, como atrás referido, e um elemento de cada vez avança para o centro do círculo fazendo figuras de *footwork* e *passpass* (com as mãos no solo, as pernas giram à volta do corpo) e figuras de solo. Importa a força física e a criatividade na conjugação de figuras. Como em outras vertentes do hip-hop, os elementos praticantes organizam-se por *crews*→ que se desafiam entre si. A competição mais conhecida é a *Battle of the Year* (BOTY) que se realiza anualmente na Alemanha, a que podemos ainda acrescentar a competição BC ONE, organizada pela marca *Redbull*, cada ano num país diferente.



Imagem 6: prática de breaking<sup>152</sup>

No *breaking*, como no rap, verificou-se uma comercialização extrema (nomeadamente nos EUA, onde o hip-hop assume domínio na cultura *mainstream*). Essa comercialização é subversiva e antagónica relativamente aos fundamentos que estiveram na origem do fenómeno. As realizações, de jovens negros dos EUA e jovens da diáspora na Europa (negros

---

<sup>152</sup> Imagem retirada de <http://screw.no.comunidades.net> em 09/11/09.

ou não), são integrantes e construtoras da cultura popular global. No hip-hop não se pode simplesmente considerar a adopção um conjunto de políticas progressistas. Se por um lado tem potencial para revolucionar, tem também potencial de sofrer mutações e apropriações, é flexível e fluido. Tal diminui o potencial da sua influência política ou social. Ainda assim, muitos protagonistas continuam a actuar numa esfera *underground*. Como refere Perry:

Inúmeros artistas talentosos, com valores progressistas, continuam a actuar num contexto local, enquanto outros protagonistas, ligados ao consumo excessivo, actuam num contexto global.<sup>153</sup>

O *breaking* fundiu-se com outros estilos coreográficos, aproximando-se de géneros musicais pop, desvirtuou-se. No entanto não deu origem apenas a estilos coreográficos mais comerciais e globais, mas também a outros *underground* como o *krump*→ (*Kingdom Radically Uplifted Mighty Praise*). Este último é um estilo 'street dance' originário de Los Angeles, na década de 1990, uma dança livre e expressiva que surgiu como escape à violência e fuga à vida dos gangs. É hoje considerada a maior manifestação coreográfica ligada ao hip-hop. Ao contrário do que acontece com frequência actualmente no *breaking/b-boying*, o *krump* não é coreografado, é dançado em competições, *battles*, e não em palcos, mantendo-se fiel à génese do *freestyle*.

As palavras dos Da Weasel ilustram a forma como as diferentes vertentes do hip-hop acontecem muitas vezes em simultaneidade, nomeadamente o *MCing* e a *breakdance*:

Adoro sentir as palavras virem-me à cabeça quando improviso  
E tenho um ataque verbal  
Fatal - quando vejo um microfone ao meu alcance  
O meu talento é convertido num beat com harmonia, não há  
Ninguém que não dance  
Breakdance, o puro slow, andar ao mosh ou então ragga  
Quando se tem talento é mesmo assim, a festa é fundamento  
E nunca mais acaba<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> Perry, Imani, op.cit., p.197.

<sup>154</sup> Da Weasel, *Iniciação a uma vida banal – O Manual – A Harmonia (Sentimento, Talento e Fundamento)*, EMI – Valentin de Carvalho, Música Lda, 1991



Contudo, em Portugal, a dança é a vertente do hip-hop com menor expressão, sendo também a menos estudada academicamente. Não se considerou, por isso, necessário dedicar-lhe aqui um subcapítulo específico (à maneira do que foi feito para o rap nacional). A maior parte dos grupos praticantes de dança hip-hop em Portugal encontram-se na região de Lisboa, como são exemplo os 12 Makakos (Barreiro e Lisboa); Anti Gravity (Miratejo); BBoy Project (Almada); In Motion (Palmela); Natural Break Storm (Oeiras) e Urban Stills (Lisboa). Porém noutros pontos do país é possível encontrar projectos ligados à prática de *breaking*, nomeadamente, Dynamic Force B-Boys (Coimbra); Gaiolin Roots (Gaia, Aldoar e Leça) e Secret Force (Aveiro).<sup>155</sup>

---

<sup>155</sup> Informação recolhida no site H2T, nomeadamente em <http://www.h2tuga.net/breakdance/>, consultado em Janeiro e Fevereiro 2009.



## Capítulo 3

### 3. GRAFFITI| vertente gráfica

#### 3.1. GRAFFITI| origens e história do graffiti

Depois de em 1971 o nome de Taki 183<sup>156</sup> ter figurado no *New York Times*<sup>157</sup>, o graffiti começou a ter visibilidade, a projecção dada pelo artigo de jornal impulsionou a imitação do gesto e a competição, em vários bairros de Nova Iorque. Quanto mais desenvolvidas esteticamente e tecnicamente, essas marcas/assinaturas (que viriam a ser conhecidas como *tags*→) mais próximos estavam os autores do título de heróis no seio das suas comunidades. Nas palavras de Hugo Martinez<sup>158</sup>: "*Graffiti writing is a way of gaining status in a society where to own property is to have identity*"

Celeremente o graffiti expandiu-se muito para além dos limites de Bronx, a *crew*→ EX-VANDALS, por exemplo, propagou-o pelas linhas de metro do Bronx. Depressa o graffiti deixou de ser apenas executado por jovens de cor do interior da cidade, para passar a ser realizado por uma segunda geração de *writers*→, mais integrada e estruturada na cultura hip-hop. Como refere Chang: "*by the mid'70s the second generation of writers was more integrated than the army*".<sup>159</sup>

No decorrer dos anos 70, esta cultura juvenil alternativa construiu uma linguagem própria, pela aplicação da energia na realização de graffiti. De forma tão demarcada e feroz, deu-se a reconfiguração do uso do tempo e espaço. Os jovens criaram a sua própria forma de estar e entender o mundo, do seu bairro passaram ao bairro vizinho, à cidade, espalharam 'a palavra' e difundiram o graffiti pelos EUA e além fronteiras. Em 1973, o jornalista Richard Goldstein<sup>160</sup>, escreveu que, a cultura graffiti foi a primeira cultura juvenil de rua genuína que apareceu desde os anos 50: *Graffiti was the first genuine teenage street culture since the fifties*.<sup>161</sup>

---

<sup>156</sup> Inspirado no seu verdadeiro nome, Demetrius, e no seu endereço, 183 Street, em Washington Heights, TAKI 183 é o nome de um dos *writers* mais influente na vertente gráfica do hip hop. Taki trabalhou como mensageiro em Nova Iorque e, durante esse período (fim dos anos 60/início dos anos 70) foi escrevendo seu apelido pelas ruas de Nova Iorque. Após impulsionar o graffiti 'retirou-se', permanecendo em 'silêncio' durante décadas (biografia do autor em <http://taki183.net/#biography>, acedido a 26/06/10).

<sup>157</sup> Ver anexo 2 (artigo do *New York Times*).

<sup>158</sup> citado por Chang, Jeff; *Can't Stop Won't Stop: A history of the Hip-Hop Generation*, Nova Iorque: Picador, 2005., p.118. Hugo Martinez organizou, enquanto estudante de sociologia, a primeira associação de graffiti, *United Graffiti Artists* (1972).

<sup>159</sup> Ibid. p.19.

<sup>160</sup> Richard Goldstein é jornalista do *New York Times*, que escreveu sobre graffiti quando do seu surgimento.

<sup>161</sup> citado por Chang, J., op.cit., p.122.

Ao contrário da música hip-hop e do *breakdance*→, rapidamente integrados no *main stream* da cultura pop, a vertente plástica/gráfica do fenómeno, i.e. o *graffiti* desde cedo se afirmou como fenómeno controverso. Às acusações de vandalismo<sup>162</sup>, aos estudos sociológicos sobre práticas marginais e/ou desviantes<sup>163</sup>, seguiu-se um aceso debate sobre a possibilidade de o graffiti vir a funcionar (ou não) como forma artística de pleno direito.

O próprio termo *graffiti* é, até certo ponto, inadequado. De facto, e como refere T. Cresswell,<sup>164</sup> *graffiti* é o plural do italiano *graffito* mas, no contexto específico da cultura hip-hop, tem sido utilizado também como singular. Seguiremos aqui o uso comum.

J. Ferrell<sup>165</sup> usa *graffiti writing* – aliás um termo cunhado pelos próprios *graffers*→ - e *hip-hop graffiti*, para distingui este fenómeno de outro tipo de grafitos que encontramos nas paredes públicas, e que vão desde as pichagens políticas, às obscenidades de casa de banho, passando pelas mensagens de namorados, pinturas do Muro de Berlim, e garatujas de criança a marcador ou a giz.

O fenómeno que modernamente designamos por *graffiti* começou a tornar-se tema de discussão pública nos EUA em finais dos anos 60 /inícios de 70, quando marcas-assinatura e números de morada começaram a proliferar em Nova Iorque (e também Filadélfia).

A princípio tratava-se de marcas de pequena escala inscritas na propriedade pública com canetas de feltro de ponta-larga. Estes primeiros tipos eram já conhecidos como *tags* ou *throw-ups*→, aparecendo referenciados em artigos do *New York Times* (Julho de 1971); por volta de 1972 a latas-spray haviam-se tornado o instrumento favorito dos *graffers*.<sup>166</sup>

No ano seguinte, um artigo do *New York Times* (26 Janeiro 1973) refere o facto de uma nova e mais “irritante” forma de graffiti, as carruagens de metro pintadas estar a tornar-se comum.<sup>167</sup>

Também R. Lachmann, assinala aquilo que, na sua óptica, constituem as duas inovações:

*specific to New York City graffiti writers: the 'tag,' as stylized logo which identified the otherwise anonymous artist and the use of subway cars as canvases.*<sup>168</sup>

<sup>162</sup> cf. por exemplo Clive Ashwin, “[review of ] Getting up, Subway Graffiti in New York by Castleman”, *Leonardo*, vol. 16, n.º 4, 1983, p.331.

<sup>163</sup> Richard Lachmann, “Graffiti as career and ideology” *American Journal of Sociology*, 94, 1988.

<sup>164</sup> T. Cresswell, “The crucial ‘where’ of graffiti: a geographical analysis of reactions to graffiti in New York”, *Environment and Planning D: Society and Space*, vol.10 (3), 1992, p. 329, nota 1.

<sup>165</sup> J. Ferrell, “Urban graffiti: Crime, control, and resistance”, *Youth and Society*, 27, 1995, pp. 73-92.

<sup>166</sup> T. Cresswell, op.cit., p.331.

<sup>167</sup> Ibid.

<sup>168</sup> R. Lachmann, [review of *Crimes of style*..], *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 3(4), 1995, p. 98.

Embora C. Castleman, autor do primeiro estudo extensivo sobre graffiti<sup>169</sup>, afirme ter encontrado nos anos 70 *writers* originários de todas as raças e grupos económicos em Nova Iorque, Lachmann, num trabalho de campo realizado na década seguinte<sup>170</sup>, refere que os bairros e escolas onde estes se concentram são constituídos por uma maioria de negros e hispânicos pobres. Posteriormente considerou mesmo a génese do fenómeno “*largely as an outgrowth of political radicalism and of black and Hispanic empowerment and identity.*”<sup>171</sup>

Para Lachman, os *writers* também são quase todos do sexo masculino<sup>172</sup> - entre os 17 artistas principais que na década de 1980 expunham nas galerias, por exemplo, havia apenas uma mulher. Essa, e umas poucas mais que o autor encontrou, eram namoradas dos seus “mentores”<sup>173</sup>.

A apropriação do espaço público pelos graffiti provocou, desde o início, uma forte reacção das autoridades. Até meados da década de 1970, o *mayor* de Nova Iorque fez do combate aos graffiti uma prioridade da sua agenda política, e milhões de dólares foram gastos numa vã tentativa de erradicar esta “epidemia”.<sup>174</sup> Nos inícios da década de 1980, e após um período de relativa acalmia, o problema reemergiu, com a eleição de um novo *mayor*, Edward Koch (1978-1989).

Um outro tema controverso foi a passagem dos *writers*, ou “graffiti artists”, como começarão a ser chamados, às galerias de arte. Já em 1972 o *New York Times* noticiava uma exposição de graffiti, duma organização intitulada United Graffiti Artists (UGA). O jornal entrevistou, na altura, vários dos artistas participantes, que pintavam agora sobre tela.<sup>175</sup>

Seguiram-se mais exposições, incluindo uma no SoHo, em 15 de Setembro de 1973, em que várias pinturas foram vendidas pelo preço de alguns milhares de dólares, sendo também as críticas na imprensa, de um modo geral, positivas.<sup>176</sup> A partir desta data, o *New York Times* irá publicar uma série de cartas e artigos de opinião debatendo a questão de o graffiti poder ser (ou não) considerado um fenómeno genuíno de arte popular.

---

<sup>169</sup> C. Castleman, *Getting Up: Subway Graffiti in New York City*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1982.

<sup>170</sup> R. Lachmann, “Graffiti as career and ideology”..., p. 235.

<sup>171</sup> R. Lachmann, [review of *Crimes of style...*], p. 98. Cresswell (op. cit., p. 340) contesta estes dados; segundo ele, outros estudos demonstraram que os grupos iniciais incluíam membros com ascendência étnica muito diversificada, e.g. escocesa e albanesa. J. Ferrell (“Urban graffiti: Crime, control, and resistance”...) também refere “crews” multi-étnicas nos anos 90 (segundo este autor, o graffiti cria novas comunidades /identidades que ultrapassam as barreiras raciais) em Denver, Colorado, mas reconhece que é um fenómeno recente.

<sup>172</sup> R. Lachmann, “Graffiti as career and ideology”..., p. 235.

<sup>173</sup> Cf. infra.

<sup>174</sup> Só no ano de 1972 foram gastos 10 milhões de dólares, de acordo com Cresswell (op.cit., p. 331).

<sup>175</sup> Cresswell, op.cit., p.338.

<sup>176</sup> Ibid.

Por muito promissor que este início tivesse sido, a verdade é que a UGA acabou por se desmembrar<sup>177</sup>, e em meados da década de 1980 a cultura do *writing* entrara em crise, devido uma conjugação de factores internos e externos.

Segundo Lachmann<sup>178</sup>, a qualidade e intensidade da produção *graffiti* dependia da capacidade dos writers (especialmente os mais dotados de entre eles, responsáveis pelas grandes composição murais), se reunirem em vários locais da cidade, conhecidos como *writers' corners* onde visionavam e discutiam o trabalho uns dos outros. Esta possibilidade foi sendo diminuída a partir dos finais da década de 1970 devido à intervenção da polícia (já registada por Castleman em 1982). A polícia detinha os writers reunidos nos *corners* apreendendo, e frequentemente destruindo, os cadernos que estes traziam consigo contendo fotografias e esboços de futuros trabalhos.

Um outro factor importante, foi a introdução de novas técnicas de limpeza, que permitiam às autoridades do metropolitano apagar rapidamente os graffiti da maioria das carruagens. Os murais foram então deslocados para outro tipo de espaços, como campos de jogos e escolas, situados no gueto e passando despercebidas à polícia e aos residentes de classe-média branca. Algumas escolas de bairro passaram também a permitir os graffiti murais como desincentivo ao vandalismo, mas o fenómeno perdera visibilidade e assiste-se a um recuo para fora dos espaços públicos centrais.

Como factores internos, tem sido igualmente referida a crise causada pela destruição dos *writers' corners*, conjugada com a pressão das galerias. Para Lachmann, os graffers da década de 1970, resistiram com sucesso às tentativas dos galeristas de se imporem como juizes do seu trabalho artístico, porque estavam auto-organizados. Após a destruição dos *corner*, as galerias tornaram-se os únicos locais onde os muralistas podiam encontrar-se com aqueles que consideravam seus pares. Assim, em breve vieram a partilhar da rejeição, sentida pelos galeristas, dos velhos graffiti de rua como forma legítima de arte. No catálogo de uma exposição de 1983, intitulada precisamente "Post-graffiti", vários muralistas advogam a proibição do graffiti no metropolitano sob o argumento de que de que o actual *writing* é uma mera "sarrabiscada": "...we were the first and the best. The writing now is just scribble-scrabble. Our pieces were art." <sup>179</sup> E expressam a preocupação de que os seus actuais mecenas possam "confuse my art with that subway garbage".

---

<sup>177</sup> Dos doze membros originais, oito prosseguiram estudos universitários, quatro deles em Escolas de Belas-Artes; dois tornar-se-iam artistas profissionais (Cresswell, op.cit., 339).

<sup>178</sup> R. Lachmann, "Graffiti as Career and Ideology"..., p. 243.

<sup>179</sup> Citado por Lachman, p.248.

### 3.2. GRAFFITI| arte de não-galeria

Em 1988 Lachmann toma uma posição pessimista acerca da pertinência cultural do graffiti que, já então, considerava ter entrado em decadência. Esta posição não se altera com a publicação dos estudos de J. Ferrel, cinco anos depois. Numa recensão a *Crimes of style: Urban graffiti and the politics of criminality* (Nova Iorque, 1993) deste último, Lachman considera estar perante um mundo árido e desinteressante, de artistas de segunda geração inspirados na cultura de massas:

*The jejune and derivative nature of Denver graffiti styles attests to their heritage in mass culture rather than actual communities or collectivities.*<sup>180</sup>

Mas T. Cresswell<sup>181</sup> relativiza os juízos quer morais quer estéticos, que se desenvolveram em torno do fenómeno. Para este autor, as *políticas do lugar* (ou do contexto) detêm um papel absolutamente essencial na criação de significações ideológico-subjectivas do certo e do errado, e na nossa definição daquilo que aceitamos como arte.

Desde a década de 1950 que, com os *cultural studies* do Reino Unido, mas também autores como o sociólogo francês Pierre Bourdieu<sup>182</sup>, que aquilo a que chamamos *Cultura* deixou de ser assumido como um todo unitário, antes sendo interpretado em termos de grupos sociais em conflito. Os *cultural studies* tendem a ver as sub-culturas urbanas (e operárias) como formas de “resistência simbólica” frente à cultura hegemónica.<sup>183</sup> É esta também a posição tomada por diversos autores que se debruçaram sobre o tema do graffiti enquanto arte, nomeadamente Lachmann e, sobretudo, Ferrell<sup>184</sup>.

Mas, tal como a classe dominante não constitui um corpo homogéneo e unificado, assim também diferentes fracções do *establishment* reagem de forma diferente ao graffiti. No começo dos anos 1970, ao mesmo tempo que as autoridades municipais e os media apresentavam um discurso da desordem – no qual o graffiti surge como sintoma de vandalismo e desordem social - o mundo da arte e as galerias em Manhattan descreviam-no como criativo, genuíno e artisticamente válido.

---

<sup>180</sup> R. Lachmann, [review of *Crimes of style...*], p. 99.

<sup>181</sup> T. Cresswell, "The crucial 'where' of graffiti: a geographical analysis of reactions to graffiti in New York", *Environment and Planning D: Society and Space*, vol.10 (3), 1992, pp. 329 – 344.

<sup>182</sup> P. Bourdieu, *L'Amour de l'art : Les musées et leur public* (Paris, 1966) ; \_\_, *La Distinction : Critique sociale du jugement* (Paris, 1979).

<sup>183</sup> Por exemplo Stuart Hall, et al., *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain*, Londres, 19975. Sobre o conceito de *hegemonia*, cf. Introdução, nota 18.

<sup>184</sup> Cf. o título de um dos artigos de Ferrell: "Urban graffiti: Crime, control, and resistance" (*Youth and Society*, 27, 1995, pp. 73-92).

Para Cresswell, o que aqui está em jogo nunca foi uma questão de “puro juízo estético”<sup>185</sup>, mas de geografia, de espaços físicos e, ao mesmo tempo, ideológico-subjectivos e morais. Como referia Ferrell<sup>186</sup>, graffiti tem a ver com incursão em novos territórios, transgressão, invasão (de propriedade). Ora são estes actos transgressivos, de desrespeito de fronteiras, que perturbam as nossas expectativas acerca do que é próprio e impróprio de um lugar. Segundo Cresswell,

*It is only superficially the material defacement of public property that is at stake; the real issue is (...) that the act of graffiti creates an illusion of disorder.*<sup>187</sup>

E no entanto, embora constitua um paradoxo, ao mesmo tempo em que o graffiti é retratado como um acto de vandalismo, uma ameaça à ordem social por uma fracção da classe dominante (as “autoridades”), é retirado das ruas e colocado nas galerias por uma outra fracção da mesma da classe dominante: a cultura oficial.

Aquando da exposição no Soho em Setembro de 1973, o *New York Times* publica uma recensão<sup>188</sup>, onde assistimos à estranha metamorfose do graffiti de crime em arte. A reportagem faz uso da linguagem e categorias tradicionalmente reservada à crítica de arte e merece, por isso, ser citada extensivamente:

*The first time I saw the new graffiti —the stylishly calligraphed and ornamented signatures of spray-can and marking pen vandals—was three years ago in Philadelphia. I was dismayed by the near total saturation of urban surfaces; it made a whole city look as if it was slated for demolition. But I was also impressed by its artfulness and odd chasteness: there wasn't a dirty word or even a 'John loves Mary' in sight. It was all pure primitive estheticism...*<sup>189</sup>

E mais à frente,

*The graffitist is a latter-day burlesque avatar of the myth of the individualistic, alienated modern artist. By the simple act of using his own nickname as the subject matter, he alludes the essentially anonymous character of primitive, popular art.*<sup>190</sup>

O crítico termina relevando o elemento de rebelião presente no graffiti. Ou seja, aquilo que ainda há pouco era negativo é agora visto a uma outra luz:

---

<sup>185</sup> Ibid., p.336.

<sup>186</sup> Op. cit., p.77

<sup>187</sup> Ibid.

<sup>188</sup> Peter Schjeldahl, "Graffiti Goes Legit - But the 'Show-Off Ebullience' Remains." *New York Times*, 16/09/1973.

Embora ainda reticente, trata-se de uma das primeiras críticas construtivas ao fenómeno.

<sup>189</sup> Citado por Cresswell, op.cit., p. 338.

<sup>190</sup> Ibid.



*... there has often been something mildly anti-social in the practice of art and society has almost invariably profited from it in the long run.*<sup>191</sup>

Em resultado de um deslocamento geográfico, o graffiti transforma-se de produto ou acto criminoso e sujo, num produto ou acto criativo, inspirado e esteticamente agradável. Da rua para as paredes da galeria, o significado, diríamos mesmo o valor estético, do graffiti mudou. Em breve recebe uma genealogia, a comunidade artística relaciona-o com a “tradição” da Pop: *“urban-bred, the graffiti artist continues the tradition of pop-art which he admires”*, lê-se no catálogo de uma das exposições.<sup>192</sup>

Nesse mesmo ano, uma recensão na revista *Leonardo* criticava o livro de Castleman por este usar uma linguagem da “crítica de arte” para se referir aos graffiti:

*The author quotes graffiti writers' assessments of their own endeavours in terms of relative excellence of “style”, “technique”, and “form”. This, of course, is perfectly legitimate in impartial enquiry. But Castleman sprinkles his own commentary with expressions like “good sense of design”, “masterful technique”, “originality”, and similar epithets derived from the discourse of art criticism.*<sup>193</sup>

Hostil aos graffiti, que classifica como uma síntese “repetitiva e banal” de ideias retiradas da cultura de massas, e uma forma de “poluição visual”, o autor considera assim que:

*...The inherent danger is Castleman's book, although an excellent source of information, is its tendency to legitimate its subject as an acceptable form of social and artistic behaviour, rather than recognize it as a manifestation of social pathology.*<sup>194</sup>

Talvez esta metamorfose, este namoro com o mundo da arte/cultura oficial tenha sido breve (pelos motivos apresentados por Lachmann), mas durante algum tempo assiste-se a um curioso e complexo processo de legitimação.

O museu é, desde o séc. XIX, o local de transformação de objectos em “artefactos”; funciona também como elemento “selectivo”: de nomes, obras-primas ou emblemáticas, etc. O mesmo sucedendo com a galeria comercial, nomeadamente a partir do pós- 2.ª guerra mundial. Com a deslocação das ruas para a galeria, o graffiti passa a estar no lugar “apropriado”. Torna-se objecto de contemplação. O espaço da galeria é um espaço especializado, associado com a

---

<sup>191</sup> Ibid., p.339

<sup>192</sup> “Post-graffiti”, de 1983, citado por Cresswell, op.cit., p. 340.

<sup>193</sup> Ashwin, Clive, “[review of ] Getting up, Subway Graffiti in New York by Castleman”, *Leonardo*, vol. 16, n.º 4, 1983, p.331.

<sup>194</sup> Ibid.

*high culture* e as lucubrações da mente; as ruas, as carruagens do metropolitano pertencem ao espaço do corpo, da praxis – ao espaço indiferenciado, das actividades do dia a dia.

Para o graffiti poder ser reconhecido como arte, deve pois deslocar-se para um lugar “apropriado”. Nesse sentido, e como refere Cresswell, “*it is 'natural' after all for art to be in galleries; if it is not in a gallery it is not art*”.<sup>195</sup> Esta referência ao significado do espaço/ lugar, enquanto elemento de construção de identidades, remete também para a chamada “Teoria institucional da arte”.

Elaborada sobretudo por G. Dickie, nos anos 1970<sup>196</sup>, a teoria institucional considera que qualquer definição de arte não pode basear-se nem nas características, formais ou outras, exibidas pelo objecto estético nem na identificação de uma atitude específica para com a obra de arte por parte de um hipotético fruidor. Antes pelo contrário, aquilo que permitiria, segundo esta teoria, identificar um determinado objecto como obra de arte seria apenas e somente o facto de alguém com autoridade para o fazer, e.g. alguém pertencente a uma *instituição* do “mundo a arte”, assim o determinar<sup>197</sup>.

A noção de “mundo da arte” (*artworld*) fora criada por A. Danto alguns anos antes<sup>198</sup>, e baseia-se na constatação de que em muita da arte contemporânea (os *readymade* de Duchamp, as *Caixas Brillo* de Andy Warhol) não é possível fazer uma distinção entre obra de arte e objecto de uso comum, a partir das características intrínsecas dos mesmos. Na verdade, o lugar/contexto de apresentação da obra torna-se determinante para a sua identificação/definição: a *Fonte* (1917), de Marcel Duchamp é uma obra de arte, não só pelo facto de o seu autor assim o ter decidido, mas também por ter sido exposta num *contexto institucional* que a reconhecia como obra de arte; se tivesse sido exposta numa loja de ferragens o resultado teria sido muito diferente.

A história do graffiti é bem ilustrativa dos conflitos e natureza fragmentada da camada dominante da sociedade. Quer os *media* quer as galerias (o designado *art world*) são influentes árbitros do gosto. Aparentemente com reacções diametralmente opostas perante um mesmo fenómeno cultural, verificou-se que, na verdade, trabalhavam num mesmo sentido: restabelecer a *geografia da normalidade* no espaço da cidade.<sup>199</sup> E no entanto, é paradoxal que, durante algum tempo, numa mesma cidade se gaste dinheiro num lado para remover os graffiti,

---

<sup>195</sup> Op.cit., p.342.

<sup>196</sup> *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Nova Iorque, 1974.

<sup>197</sup> Gianni Crachia e Paolo D'Angelo ( direcção de ), *Dicionário de Estética*, Lisboa: Eds 70, 2003, entrada “Teoria institucional da arte”, p.343.

<sup>198</sup> Danto, Arthur, “The Artworld”, *Journal of Philosophy*, 61 (19), 1964, pp. 571–584. Danto tentou, mais tarde, distanciar-se de algumas utilizações do conceito. G. Dickie, por exemplo, dá-lhe uma conotação mais fortemente sociológica.

<sup>199</sup> Cresswell, op.cit., p. 343.

enquanto noutro esse mesmo dinheiro seja gasto para os financiar, ao adquirem-se obras que irão decorar a sala de estar de algum rico mecenas das artes.

Saber se o graffiti é ou não uma forma de arte, e se, enquanto arte, pode/deve ser avaliado através dos mesmos critérios (e.g. estéticos) permanece, até certo ponto, em aberto. Hoje, e à semelhança do que sucede com a vertente musical do hip-hop, a situação afigura-se complexa.<sup>200</sup>

Quando da apropriação e mediatização do fenómeno pelos circuitos industriais e comerciais, a cultura hip-hop sofreu uma reconfiguração<sup>201</sup>: o rap pela indústria discográfica; o beakdance pelos ginásios e o graffiti, originalmente feito num processo de fuga à polícia, passou a decorar espaços por encomenda ou a figurar em galerias<sup>202</sup>. O 'oposto' também se verificou, artistas plásticos, como Keith Haring<sup>203</sup> ou Jean-Michel Basquiat<sup>204</sup>, que se deslocaram das galerias de arte para a rua, de certa forma traindo a génese do movimento de rua (hip-hop) e por outro lado influenciando as suas reconfigurações, como demonstra um *writer*, ao assumir inspirar-se na obra de Keith Haring:

*Moi, je suis spécialiste des perso. Je m'inspire pas mal de Keith Haring, et puis aussi de l'art maya, ou aztèque. Les grands calendriers du Yucatan, ça j'adore.*<sup>205</sup>

<sup>200</sup> Sobre as potencialidades do graffiti ser ou não uma forma de arte, encontra-se em anexo (Anexo 3), um excurso sobre graffiti enquanto imagem-tempo.

<sup>201</sup> Reconfiguração muitas vezes considerada pelos protagonistas mais puristas descaracterização e desvirtuamento. Nas palavras de Expeão (membro dos Dealema), "há que manter o "feeling" original do movimento, para não cair no comercialismo americano que atingiu o rap de Eminem e Nelly e no qual os franceses estão, aos pouco, a enveredar, descendo a qualidade e aproximando-se do estatuto MTV." *Revista Y* (suplemento do *Público*), 29/08/2003.

<sup>202</sup> Como é exemplo, em 2006, o Museu de Brooklyn, em Nova Iorque, que integrou uma exposição de graffiti; cf. reportagem in *P2/Público*, 28/02/2007.

<sup>203</sup> Shaun Caley escreveu que Keith Haring "era a nível de concepção um dos artistas mais perspicazes da sua geração. (...) A eficácia de Haring cruzou fronteiras que a arte relacionada com o activismo político nunca teria conseguido atravessar". *Flash Art*, vol. XXIII, n-153, 1990, p. 124.

<sup>204</sup> Com obra inspirada no graffiti, Basquiat é ora comparado a génios ora considerado uma fraude por críticos de arte e curadores. Greg Tate proferiu que "a sua obra está o mais próximo da obra de Goya que a pintura americana alguma vez produziu". Seis investigadores e críticos, (no seu contributo para a elaboração do 'Whitney catalogue') equiparam Basquiat a vários artistas, desde Leonardo da Vinci a Pollock e Charlie Parker. No mesmo contexto o professor Robert Farris Thompson, proferiu que as suas telas improvisadas celeremente têm toda a significação histórica do saxofone de Parker. Klaus Kertess colocou Basquiat no 'Panteão dos poetas malditos' de William S. Burroughs e Jack Kerouac: "todos, em diferentes graus, abraçaram e beatificaram a vida das subclasses. Todos, de diferentes maneiras, se basearam nas estratégias de justaposição e improvisação. Como Rimbaud, antes deles, mas menos programadamente, todos encontraram na toxicodependência um tipo de disciplina espiritual e expansão da consciência". Num tom depreciativo, o crítico de arte Robert Hughes, considerou a sua obra 'rap visual de ordem não muito elevada', posteriormente viria a considerar "ele pode ter-se tornado qualquer coisa como um artista. Não é Basquiat que é fraudulento, é a atmosfera envenenada dos anos 80". In «*Basquiat case*», *Vanity Fair*, Novembro de 1992, pp.124 e 126.

<sup>205</sup> *Tags & grafs à Genève*, Ed.Slatkine. Genève, 1992, p.84 (tradução: Sou especialista dos perso. Inspiro-me bastante em Keith Haring, também na arte Maya, ou Asteca. Nos grandes calendários do Yucatan, adoro.).



Imagem 7: Keith Haring<sup>206</sup>



Imagem 8: Andy Warhol e Basquiat<sup>207</sup>

### 3.3. GRAFFITI| caminhos de não acesso

Como refere Lachmann<sup>208</sup>, o graffiti desenvolveu-se simultaneamente enquanto arte de rua e cultura desviante. Podemos entender ambas, actividade criativa plástica e cultura desviante, enquanto resultado de dois tipos de interacção social. Em primeiro lugar os principiantes/ *toys*→ têm de interiorizar as motivações e convenções para integrar o fenómeno (graffiti), depois as carreiras, tanto de ‘desviantes’ quanto de artistas são promovidas ou desencorajadas pela forma como o público reage e rotula os seus esforços.<sup>209</sup> Importa o conceito de carreira, no intento de traçar a influência de mentores/ *kings*→ e do público, no envolvimento dos *writers* com o graffiti. Os aspirantes a *writers* têm de adquirir as competências técnicas, sociais

<sup>206</sup> Foto de Keith Haring, retirada de stelladauer.wordpress.com a 25/10/2009.

<sup>207</sup> Foto de Basquiat e Andy Warhol, Imagem retirada do artigo de Jorge Glusberg (crítico de arte e director do museu de Belas Artes de Buenos Aires) *Hip-Hop de las Artes Plásticas* – in revista *Nossa América* - <http://www.memorial.sp.gov.br/revistaNossaAmerica/20/esp/visuales-es.htm> (acedido a 25/10/2009).

<sup>208</sup> Lachmann, Richard, "Graffiti as career and ideology", *American Journal of Sociology*, 94, 1988, pp. 229-250.

<sup>209</sup> Cf. Lachmann, "Graffiti as career and ideology"..., que recorre ao conceito de *labeling*/rotulamento do sociólogo H. Becker. Para Becker (*Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*, Nova Iorque, 1963), a etiqueta de "marginal", ou "desviante" é gerada em resposta em imperativos institucionais e não reflecte qualquer qualidade intrínseca dos agentes (ou produtos) etiquetados. Já os *cultural studies* britânicos, de corrente marxista (Stuart Hall, Willis), vêem as sub-culturas desviantes como "formas simbólicas de resistência", e explicam o processo de *labeling* - que de outro modo parece artificial e caprichoso - a partir do conceito de *hegemonia*.

e conceptuais necessárias e facilitadoras da criação artística. Os principiantes recebem a técnica e motivação de *writers* mais experientes, assim, a concentração social e geográfica de *writers* é reproduzida ao longo do tempo.

No início não, não conhecia ninguém. Foi mesmo por mim. Só estava ligado a esse “pessoal das mesas” que também ia experimentando, como o Noesis, o Ego (que é das pessoas com quem eu pinto mais), o Oder, entre outros. Só que eles próprios também estavam muito apagados em relação ao Graffiti. Foi numa época complicada, onde não se viam muitos trabalhos. Os que haviam por aí, eram do Ace e de algum pessoal que vinha cá em cima, ao Porto. Portanto, foi um início um bocado as escuras. Mas a partir do momento em que peguei a sério nas latas comecei a conhecer pessoal. Precisamente na altura em que apareceu a ‘Suburbio’, comecei a conhecer gente, a estar com elas e a ir pintar com elas.<sup>210</sup>

“FLK começou por volta de 2002. Primeiro com o Wek e mais um rapaz que era o Hore, depois a Bela, a seguir o Ater, o Pariz, o Heroi e, por fim, o Seco. E, a partir daí fazemos muito *hall of fame*→ e *bombing*→.”<sup>211</sup>

As carreiras, de artistas e desviantes<sup>212</sup>, são determinadas em grande parte pela forma como são rotuladas por indivíduos exteriores a esse fenómeno. Paralelamente à forma como a sociedade rotula as culturas que se afastam das regras entendidas como socialmente aceites, verifica-se a exclusão (ou dificuldade de aceitação) de manifestações de arte menos convencionais. As escolhas editoriais feitas por organizações artísticas, bem como a crítica de arte, excluem trabalhos artísticos que se afastam daquilo que é aceite como trabalho artístico. Tal poderia levar-nos a concluir que o graffiti não é aceite por ser analisado segundo um paradigma que se aproxima mais da Estética clássica, essencialista do que duma Estética contemporânea, isto é, uma abordagem mais ligada ao pensamento essencialista e portanto a uma teoria sistematizadora da Arte, que excluiria o graffiti, nomeadamente, pelo recurso a técnicas, poéticas e suportes não convencionais, ao invés de uma abordagem relativista e pósmoderna, guiada pela aproximação às poéticas criativas do momento. Parece-me, no entanto, que o graffiti tem sido excluído por ser rotulado como produto de uma cultura desviante, entendido apenas como forma de resistência simbólica dessa cultura. Não sendo analisado, não é reconhecido pela crítica de arte, que é aquela que interpreta, medeia e legitima, então, dificilmente um *writer* terá acesso a uma carreira profissional de artista. Porém,

---

<sup>210</sup> Caos in entrevista realizada pela equipa H2T: *Caos*, 27/09/2003, retirado de <http://www.h2tuga.net/artigos-h2t/entrevistas/2367-caos.html> a 30/04/10. Caos é um writer ligado à génese do graffiti portuense, actualmente explora outras vertentes gráficas, como poster-bombs, o autocolante e o stencil. Subúrbio é uma loja de streetwear.

<sup>211</sup> FLK in entrevista realizada pela equipa H2T: *Write4gold Ibérico 2008*, 27/04/2008, retirada de <http://www.h2tuga.net/artigos-h2t/entrevistas/2411-write4gold-iberico-2008.html> a 10/05/10.

<sup>212</sup> Entenda-se *desviante*, ainda segundo Becker, como aquele a quem foi aplicado esse rótulo, não enquanto qualidade da acção praticada mas antes enquanto consequência da aplicação de regras e sanções por outros indivíduos.

ao longo da História da Arte, muitas poéticas artísticas que foram inicialmente rejeitadas findaram por ser aceites e incorporadas.

O graffiti é desencorajado pela forma como são rotulados os seus protagonistas, por se afastar das normas sociais aceites, por se apresentar esteticamente de forma considerada não convencional. Este desencorajamento é evidente na legislação que o proíbe e sanciona. Os rótulos, criados em função de imperativos institucionais, determinam a possibilidade de ser ou não artista profissional. Ao rotular os *writers*, sem atender às características plásticas e conceptuais dos seus trabalhos, é-lhes vedado o acesso a uma carreira artística profissional, sendo considerados desviantes não terão acesso a lugar no 'mundo da arte' (aceite e reconhecido pela sociedade). Trata-se de uma situação comum às várias vertentes da cultura hip-hop. Como refere Presto, dos Mind da Gap, a música hip-hop

continua a ser um género considerado de segunda porque não é aquela coisa clássica de banda a tocar. (...) O facto do hip-hop não ser tão aceite nunca impediu os Mind da Gap de fazerem música e até nos dá força e um certo gosto em contrariar isso.<sup>213</sup>

Em 1978, Keith Haring 'saiu das galerias' para a rua e ainda assim continuou a ser aceite e reconhecido enquanto artista plástico. Um *writer*, independentemente da qualidade do seu trabalho, é considerado desviante, como todos os outros *writers*, é visto enquanto membro de uma cultura que atenta contra as normas instituídas, e não pelo trabalho produzido. Mais do que enquanto simbólica forma de resistência, o graffiti tem de ser analisado nas suas potencialidades artísticas, não se atender apenas a rótulos aplicados pela sociedade dominante, mas antes á sua estética própria e àquilo que traz à fala, que traz ao mundo. A vida social pode ser construída de formas diferentes da concepção dominante de realidade.

### 3.4. GRAFFITI| escola de rua/ passagem de testemunho

Dança simultânea de cores e letras, conversa animada de formas e vozes afirmativas, em que o suporte é previamente escolhido, o graffiti segue alguns princípios, como são: não pintar monumentos e casas privadas. Vivido entre os *graffers* mais como um jogo do que como pretensão de fenómeno de rebelião, o graffiti é a obra de arte pública, gratuita e livre, que tem como finalidade rejuvenescer paredes, colorir cidades, em que os autores ficam satisfeitos quando consideram o trabalho conseguido, apurando junto de outros membros do grupo opinião. Nas palavras de Maria Imaginário:

---

<sup>213</sup> Presto (membro dos Mind da Gap) in *Destak*, "O hip-hop continua a ser um género considerado de 2ª", 27 de Abril de 2010.

Só pinto em sítios abandonados, em paredes cinzentas. Não faço graffiti para marcar território, mas para tornar os lugares mais bonitos. Nunca pintaria em paredes novas ou em prédios habitados, muito menos em estátuas.<sup>214</sup>

É importante que os indivíduos a quem é oferecida a obra dela usufruam, fazendo cumprir um dos 'lemas' dos *graffers*; passar a mensagem→ sem ser apanhado. As ideias movem-se em folhas, devem realizar-se estudos, elaborar-se projectos e só depois passar às paredes (ou outros suportes).

Quando se faz parte do grupo, do universo do hip-hop e especificamente deste mundo gráfico, cada membro mantém extremo respeito pelo trabalho de outros autores/*writers*, nomeadamente trabalhos realizados por artistas mais credenciados (*kings*), nunca deixando *tags* ou pintando sobre graffiti existentes. Tal comportamento seria visto pelos membros desse grupo (*crew*), que se constitui grupo de referência para os *toys* (=aspirantes a *graffers*), como inaceitável, no sentido em que não está de acordo com a sua ideologia. Assim na tentativa de integrar o grupo, e às vezes por desconhecer os princípios que o norteiam, esses indivíduos (bem como os "imitadores" ou *wannabeez*→) que tentam fazer parte do grupo) afastam a possibilidade de serem aceites pelo grupo.

Habitualmente os membros mais jovens começam por acompanhar membros mais experientes, mentores/ *kings*, para depois se tornarem eles próprios actores. Assim, entende-se que os protagonistas e as manifestações do graffiti se encontrem concentrados social e geograficamente. Nas palavras do *writer* Pariz One:

Lisboa na verdade foi a minha primeira escolha, pela centralização, pelos acessos, de certa forma por tudo o que transmite. Não só por ser a capital de Portugal, mas também a capital do graffiti em Portugal, uma vez que é nesta cidade que residem grande parte dos *writers* portugueses. É também local de paragem muito apreciado pelos *writers* que vêm de fora de Portugal.<sup>215</sup>

Acompanhando um mentor, o principiante começa por ser ele próprio público para o graffiti, percebendo nesse processo que poderá ter público para o seu trabalho. Um *writer* adquire competências no que poderia designar por processo de transmissão, não exclusivo ao graffiti mas antes característico de todas as vertentes do hip-hop. Processo bastante evidente no rap,

---

<sup>214</sup> Lourenço, Gabriela, reportagem "Maria Imaginário - Fazer arte com uma lata de spray", *Visão*, Fevereiro de 2008.

<sup>215</sup> Pariz One, quando inquirido sobre a escolha da cidade de realização do evento Write4gold Ibérico 2008, do qual foi co-responsável, (Pariz One é membro das crews GVS, FLK e VDS), in entrevista realizada pela equipa H2T: *Write4gold Ibérico 2008*, 27/04/2008, retirada de <http://www.h2tuga.net/artigos-h2t/entrevistas/2411-write4gold-iberico-2008.html> (acedido a 10/05/10).

onde os *rapers*→ assumem frequentemente ter sido 'apadrinhados' por *rapers* já reconhecidos e mais experientes. Relativamente ao graffiti, os protagonistas começam por ser *toys*, têm de provar o seu valor para ser aceites como *writers*, e elevar continuamente a qualidade do trabalho para poderem aspirar ao título de *kings*. Como refere Dheo:

Acho que nunca nos devemos esquecer que os *kings*, como muitos provavelmente se consideram, são apenas aqueles que começaram, aqueles que chegaram antes de muitos dos *writers* que estão activos nos dias de hoje, aqueles que criaram e desenvolveram as técnicas e os estilos que hoje em dia estão presentes um pouco por todo o mundo. E também não nos devemos esquecer que os *toys* representam aquilo que todos começamos por ser.<sup>216</sup>

No graffiti o objectivo é fazer sempre melhor, atingir a auto-superação, tornando-se um pouco numa competição onde será lógico não se retomarem trabalhos antigos. Cada elemento tenta superar o outro nos seus objectivos. Ao contrário da oposição e do conflito, não se pretende impedir ou anular o outro elemento, mas sim atingir mais depressa os mesmos objectivos com base no esforço pessoal. Como noutras vertentes do hip-hop, a competição (*battles*→, no *breaking*→ e *krump*→), permite atingir um certo status entre membros da mesma cultura. Pela qualidade do trabalho executado / produzido consegue-se o respeito dos pares.

As palavras de Dheo demonstram que mais do que competição, fazer graffiti é uma forma de estar no mundo e tomar posições acerca dele, onde importa a evolução, técnica e pessoal, e onde as influências de *writers* mais experientes são preponderantes, para se poder integrar e evoluir no fenómeno:

O graffiti é, hoje em dia, um modo de vida. É algo que está presente no meu pensamento e no meu coração no dia-a-dia. É algo que defendo, é algo por que luto e algo que me dá um prazer único. É algo que por momentos me faz esquecer tudo, algo que surge como um escape à rotina e aos obstáculos que temos de enfrentar na vida. Para além de tudo isso, é algo que me permitiu evoluir como artista, mas sobretudo como pessoa. Recordo-me de começar a pintar sozinho, sem bases, sem grandes motivações, e hoje felizmente tenho influências enormes, amizades enormes e desfruto de momentos absolutamente incríveis<sup>217</sup>

Adquirido conhecimento e técnica com o mentor o principiante começa por criar um *tag*. O *tag* é uma forma de iniciação e de se dar a conhecer, um pseudónimo estilizado graficamente. Tal

---

<sup>216</sup> Dheo in entrevista realizada pela equipa H2T: *Da explosão à "Implosão Urbana"*, 27/06/2005, <http://www.h2tuga.net/artigos-h2t/entrevistas/2395-dheo.html> (acedido a 25/04/10).

<sup>217</sup> Ibid.



como o graffiti, nunca deve ser recoberto, é como um B.I. (forma de identificação) que outros indivíduos do mesmo meio irão reter de acordo com a qualidade gráfica que apresentar, tentando sempre saber de quem são os novos *tags*.<sup>218</sup>

### 3.5. GRAFFITI| questões de género

No graffiti, como nas outras vertentes do hip-hop, (ainda que se verifique cada vez mais praticantes do sexo feminino, nomeadamente, a dançar *breakdance*), os protagonistas são eminentemente do sexo masculino. Nesta vertente (gráfica), uma das razões apontadas para a predominância de protagonistas do sexo masculino, e apontada pelos mesmos, é o facto de ser uma actividade ilegal, passível de proporcionar o confronto com a polícia. Ao usar suportes públicos (como as paredes do metro, ou o próprio metro), o graffiti obriga a violar a entrada em espaços, saltar muros e vedações, sendo as mulheres vistas por vezes como menos aptas.<sup>219</sup>

Segundo Perry<sup>220</sup>, falar sobre as relações de género no hip-hop, é falar sobre a identidade na narrativa de hip-hop. O hip-hop enquanto forma de arte é de género masculino, apesar da presença de algumas artistas credenciadas do sexo feminino. E porque, como raça, género é uma categoria que se edifica por oposição, as mulheres são fundamentais para as construções de masculinidade no hip-hop. Independentemente da sua localização dentro de uma tradição popular, o sexismo no hip-hop tem sido severamente criticado (como já referido no Capítulo 2, quando da análise do *gangsta rap*→). A própria existência dessa crítica constitui um elemento central da tradição da masculinidade (*badman tradition*), desde que o seu é um papel social, construído como antítese a ser um crédito à sua raça:

Além dos discursos misógino e heterossexista, empregados em prol da afirmação de uma espécie de hipermasculinidade, contrariando o sentimento de impotência vivenciada por homens negros em relação aos homens brancos, encontra-se outros tipos de simbolismos hipermasculinos<sup>221</sup>

A própria forma de vestir no hip-hop está masculinizada, sendo frequente ver protagonistas do sexo feminino, vestir-se de forma similar aos protagonistas do sexo masculino. Há também, a forma como o corpo/imagem da mulher é usado como objecto, nomeadamente em vídeos musicais, em palco, nas letras das músicas e nas representações gráficas (*perso*). Tal

<sup>218</sup> Ver *Bomb It [MD]* de Jon Reiss, 94'EUA, 2007. Filme considerado pela crítica um dos mais completos documentos sobre este fenómeno artístico, explorando o movimento sob uma perspectiva global. Foi filmado em Nova Iorque, Tóquio, Londres, Berlim, São Paulo e Capetown. Inclui entrevistas a vários writers e contem filmagens de acções clandestinas.

<sup>219</sup> Lachmann, "Graffiti as Career and Ideology"..., p.235.

<sup>220</sup> Perry, Imani, *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*, Durham: Duke Univ.Press, 2004, p.129.

<sup>221</sup> Ibid., pp.129-130.

pretende, não apenas, demonstrar poder sobre o corpo da mulher, numa tentativa de forma a criar um patriarcado imaginado, mas igualmente, ser uma expressão de saúde (do corpo masculino) e poder sexual, perante a impotência económica racializada. A linguagem deixa também marcas dessa masculinidade negra, no uso de termos como *nigga*<sup>222</sup>.

Apesar da referida predominância masculina no graffiti (e hip-hop em geral), existem excepções, como é o caso de Lady Pink. Nascida no Equador e criada em Nova Iorque, foi, desde que começou a executar graffiti, considerada capaz de competir com os writers do sexo masculino. Ainda que o processo de integração/aceitação tenha sido mais dificultado para ela, por ser mulher, do que para um aspirante/ *toy* do sexo masculino:

*I had to prove that I painted my own pieces. Because whenever a female enters the boy's club, the world of graffiti, immediately it's thought that she's just somebody's girlfriend and the guy is putting it up. But they're not gonna believe that some girl is strong enough and brave enough to stand there for that period of time and do something big and massive and colourful. They just think that she's on her knees and bending over for the guys.*<sup>223</sup>

Pink pintou carruagens do metro desde 1979 a 1985. Desde o lançamento do filme *Wild Style* (1982), em que teve um papel de protagonista, é considerada uma figura de culto na cultura hip-hop. Enquanto estudante, expôs as primeiras pinturas em galerias de arte. Aos 21 anos de idade teve sua primeira exposição individual na Escola de Arte *Moore*. Como um participante principal no lugar da arte *graffiti-based*, as suas telas integraram colecções de arte importantes, como as do Museu Whitney, o MET de Nova Iorque, o Brooklyn Museum, e o Museu de Groningen, na Holanda. Estabeleceu-se nas artes plásticas mundialmente e suas pinturas são muito apreciados pelos coleccionadores. Lady Pink continua a progredir enquanto artista, produzindo murais ambiciosos, encomendados por empresas; por outro lado, continua a pintar sobre tela.

Lady Pink dirige, hoje, uma empresa de pequeno mural com seu marido e artista Smith. Juntos criam obras densas em torno de Nova Iorque, constituindo uma das poucas equipas profissionais, originárias da subcultura graffiti. Pink dinamiza actividades de beneficência (doação de arte pública), em comunidades culturalmente desfavorecidas, actividades para as quais mobiliza outros artistas. Realiza, também, oficinas educativas sobre graffiti (*workshops*), direccionadas a crianças e palestras, em universidades do Nordeste dos EUA.<sup>224</sup>

---

<sup>222</sup> *Nigga* não significa simplesmente “negro”, representa uma ‘categoria’ dentro da raça negra, conceito que atende à supremacia branca, à classe económica (desfavorecida) e à marginalização social de que são alvo aqueles que assim se designam (cf. Perry, op.cit., p.142.). Este termo surgiu nos EUA mas é hoje utilizado noutros países, onde se inclui Portugal, e é utilizado por vezes entre sujeitos que não são de raça negra.

<sup>223</sup> Chang, op.cit., p.121.

<sup>224</sup> Informação consultada em: [http://www.pinksmith.com/Site%203/BIO%20PAGE.html,a\\_22/06/10](http://www.pinksmith.com/Site%203/BIO%20PAGE.html,a_22/06/10).



Imagem 9: graffiti de Lady Pink, *Faith in Women*, 2005.<sup>225</sup>

### 3.6. GRAFFITI| Contexto nacional e narrativa

Em Portugal a vertente hip-hop que mais se desenvolveu recentemente foi o graffiti<sup>226</sup>, ainda que em estreita ligação com os rappers que se mantêm mais afastados dos processos de comercialização, rappers mais *underground*→. Como refere um dos protagonistas:

Começou, sem dúvida, mais cedo em Lisboa, muito antes que no Porto. Eu lembro-me de ser miúdo, ir lá baixo, e ver Graffiti, o que me fascinava completamente. Depois começou a aparecer no Porto, há cerca de seis anos [1997], enquanto que em Lisboa já deve haver para aí há dezasseis. Portanto, para aí há seis anos, comecei a ver Graffiti no Porto e comecei a interessar-me, mas sem nunca pensar que algum dia o iria fazer.

Foi perto dessa altura que apareceu a 'Suburbio', época em que houve um "boom"

<sup>225</sup> Imagem retirada do site do Museu de Brooklyn:

[http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist\\_art\\_base/gallery/lady\\_pink.php?i=1529](http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/lady_pink.php?i=1529).

<sup>226</sup> Um dos eventos nacionais que tenta divulgar e promover o graffiti enquanto arte urbana, dissociando-o do vandalismo, é o 'Seixal Graffiti', que acontece anualmente no Seixal. Este evento integra além de trabalhos de writers, beatbox, MC's, e rampas de skate. Alguns dos artistas – writers – mais conceituados de Portugal são: Dheo, Sphiza Ko, Obey - membro da crew Silver Kids, Raoul Van Harten - co-fundador da crew NCW, Luís Miguel Pires (membro da crew NCW), a crew Gus, Skran, Minimal, Frank, Sen, Hammer e a crew Legkrew.

louco. Mais ou menos num espaço de dois anos, apareceram centenas de pessoas a pintar, de repente a cidade passou a estar toda tagada e pintada, surgiram novas crews, etc. E eu fui um dos que apareceu lá no meio. Nesse curto espaço de tempo o Graffiti evoluiu muito aqui no Porto. Isto também porque a cultura hip-hop em geral, deu um salto enorme. Nós cá em cima, provavelmente, temos as melhores bandas hip-hop. Se calhar mais e melhor pessoal a fazer Break. Só nos faltava o Graffiti.<sup>227</sup>

Pela acção, dá-se o confronto com o real e a tomada de consciência das possibilidades dessa acção. Desenhar é fazer uma narrativa, é, em si, uma forma de acção. Nesse processo, de influência sobre a emoção, desenhar/pintar dá forma ao seu próprio real. Pode, por um lado, ser-se invadido por imagens e sonhos e ser paralisado por eles (sem que, assim, as imagens despoletem um processo de criação/produção). Pelo contrário, se houver controlo desse fluxo, e ferramentas que permitam utilizar as imagens e transferi-las para o plano da realidade, pelos jogos da linguagem ou das formas, vai-se dar à criação, num processo que evolui com a sucessão da produção e acréscimos que se vão somando, (a nível técnico, formal, de conteúdo, cromático) paralelamente (e consecutivamente) às transformações na percepção do mundo, decorrentes no sujeito interna e externamente. Assim, o processo criativo na construção e progressão do graffiti dá-se de uma forma fluida e pouco categorizável.

Também o graffiti (como o rap) traz à fala o vivido e o real (experimentado), aspectos da realidade que não correspondem às expectativas, e por outro lado (não necessariamente oposto) imagens dessas expectativas, projecções e símbolos da “comunidade cultural”<sup>228</sup> a que se sente pertencer (enquanto *graffer* ou *crew*). A localização onde se realiza o graffiti é consequência de uma inscrição social e territorial<sup>229</sup>, alguns lugares assumem maior importância e são de difícil acesso, designados por *hall of fame*, onde só se realizam trabalhos mais elaborados tecnicamente e resultado de projectos conjuntos, elaborados por uma ou mais crews. Nas palavras de um dos writers da crew DS:

Se falarmos de hall of fame, é um encontro de amigos que se juntam num domingo à tarde numa parede, para expressar ideias. Em termos de bombing, é uma questão de afirmação: dar-mo-nos a conhecer sem sermos conhecidos. Além disso, é uma forma de expressar a minha insatisfação e raiva. Não gosto daquilo que vejo todos os dias.<sup>230</sup>

O traço, a forma a ideia, traduzem a estilização da realidade, que acontece em função do conhecimento ‘objectivo’. O realismo (na imagem) oscila consoante o nível dessa estilização e

---

<sup>227</sup> Caos in entrevista realizada pela equipa H2T: Caos, 27/09/2003, retirado de <http://www.h2tuga.net/artigos-h2t/entrevistas/2367-caos.html> a 30/04/10.

<sup>228</sup> conceito de Yoshino ; cf. supra, Capítulo 2.

<sup>229</sup> Frias, Aníbal; Peixoto, Paulo, *Esthetiques urbaines et jeux d'echelles: expressions graphiques etudiantes et images du patrimoine universitaire a Coimbra*, p.2.

<sup>230</sup> Writer da crew DS (Dimensão Subterrânea) in *Reportagem sobre graffiti*, Destak nº111, 20/02/2004

maior ou menor 'deformação' do objecto, a deformação presente (ainda que subtil, nalguns casos) compatibiliza-se com a utilização "informativa-descritiva-definidora-ilustrativa" que se 'atende' da imagem plástica.

Desdobrado de diversas maneiras na imagem que dele é dada, o objecto está, por isso mesmo, já «explicado» a um primeiro nível (*explicare* = «desdobrar»). Assim constituídas as imagens são um convite à observação, à identificação, ao reconhecimento, à descrição, à definição e á etiquetagem do mundo que elas espelham. Uma imagem serve para reproduzir «o mundo que nos rodeia».<sup>231</sup>

Na imagem que reproduz o mundo que nos rodeia é recorrentemente passível identificar imagens de um outro mundo, aquele a que se aspira, o imaginado que parte do real e materializa na imagem o sonho, a expectativa, a projecção do mundo desejado. A representação simbólica do desejado é conseguida ora com imagens directamente ligadas ao imaginado, ora por evidenciação do real (crítica/denúncia), num processo de não reconhecimento dos ideais acreditados na realidade presente. O graffiti, como as restantes vertentes do hip-hop, está intimamente ligado a uma ideologia basilar, ligado à defesa de valores específicos e de uma filosofia de vida particular.

Fazer ver às outras pessoas que isto é uma realidade possível, que o hip-hop é uma cultura com valores positivos, que não andamos aqui a enganar ninguém com falsas palavras e aparências fúteis. Este é o nosso ideal de vida e vamos fazer tudo para vivê-lo à nossa maneira.<sup>232</sup>

O graffiti é um produto directo do imaginário. Este é povoado de representações simbólicas, "onde é encenado o drama do homem, da sua condição de homem em luta com o que o assalta no mundo, em luta com as suas pulsões e as suas angústias".<sup>233</sup> Do imaginário nascem ininterruptamente imagens, sem que a espontaneidade do processo signifique invenção arbitrária. Dá-se um processo de reprodução e reactualização sucessivo, fluído e flexível, que resulta em imagens que permitem a rápida apreensão, pelos seus signos, interrogações e sentido.

A imagem pode ter várias funções, representativa, descritiva, narrativa, simbólica, expressiva, estética, lúdica, conativa, metalinguística, fática e de pontuação<sup>234</sup>. Funções, frequentemente, desempenhadas simultaneamente e hierarquicamente, em relação a uma função 'dominante'.

<sup>231</sup> Duborgel, Bruno, *Imaginaire et Pédagogie*, Editions Privat, 1992, p. 28.

<sup>232</sup> CS (Crime Sublime) in entrevista realizada pela equipa H2T: *Quando as armas são as palavras*, 27/10/2002, retirado de <http://www.h2tuga.net/artigos-h2t/entrevistas/2354-crime-sublime.html> a 01/05/10.

<sup>233</sup> Postic, Marcel, *O Imaginário na Relação Pedagógica*, Edições Asa, Rio Tinto, 1992, p. 14.

<sup>234</sup> O modelo clássico das funções da linguagem deve-se a R. Jakobson ("Closing Statements: Linguistics and Poetics" in Th. A. Sebeok, *Style In Language*, Cambridge Mass., 1960), que postulou seis funções principais.

Também no graffiti essas funções decorrem em simultaneidade, oscilando a função dominante consoante a intenção e sobretudo o estilo do *graffer*. No entanto, importa sublinhar o papel da *função narrativa*, preponderante não apenas no graffiti, mas transversalmente no hip-hop.

Além dos elementos de composição/técnicas mais globais (inerentes aos diversos estilos gráficos), não apenas o rap, mas igualmente o graffiti é marcado pela tradição formal das histórias contadas, que derivam das tradições, oral e literária, do *folk* negro. A narrativa é a forma clássica, muitas vezes marcada como uma assinatura característica da *Old School*→. Apesar de todas as formas, narrativa, exortação, proclamação, descrição e batalha (desafio), a intenção do *writer* é contar histórias, quer através de imagens, quer através da palavra. Histórias decorrentes da sua vivência, do seu testemunho (que legitimam o produzido por se fundamentarem na autenticidade). Histórias que decorrem da realidade, e se preenchem de representações simbólicas que povoam o imaginário. A importância entre palavra e imagem/representação alegórica oscila, ora uma tem o papel fundamental ora a outra, ou as duas em simultâneo.

No graffiti é muito frequente o recurso à palavra, através dela passa-se a *mensagem*, faz-se o apelo, a crítica, contam-se histórias, sobre realidades mais ou menos locais (consoante a postura do *writer*, mais ligada a genuinidade ou ao mediatismo). No graffiti, como no rap, há uma vertente mais *undergroud*, mais ligada à autenticidade, no sentido em que decorre da realidade. Pintam-se histórias sobre as próprias vivências, transferem-se para as paredes os valores e os símbolos da identidade inerente à cultura hip-hop. Importa a qualidade formal e estética, o tratamento cromático, mas igualmente o conteúdo. A mensagem que se inscreve no espaço urbano é fundamental para a legitimação do *writer* entre os seus pares. Raoul Van Harten sobre o seu graffiti, *O acordar do Estilo*:

A forma, o traço, o estilo...está presente em todos e cabe a cada um de nós trabalhar e cultivá-lo, até que atingimos um ponto em que acordamos o nosso verdadeiro estilo. Mantenham-se verdadeiros e acordem para a realidade do graffiti<sup>235</sup>.

A inscrição 'Acorda' é integrante do graffiti/mural,<sup>236</sup> tão importante como a ilustração que acompanha a palavra (especificamente, um galo que canta como no despertar matinal, metáfora do acordar). Nem sempre a palavra ou frase é fácil de ler, nomeadamente no estilo *wild*, faz parte do desafio desenvolver o grafismo e elevar os níveis de complexidade, designadamente, no uso da perspectiva.

---

<sup>235</sup> Raoul Van Harten (writer português), in *É preciso ter "lata"*, revista Fórum estudante, nº99, Janeiro de 2000.

<sup>236</sup> Os graffers portugueses distinguem habitualmente entre *graffiti* em sentido estrito (mural, grande composição) e *tag* (assinatura); este último pode funcionar de modo autónomo ou como complemento de um *graffiti*.

O graffiti não é assinatura egoísta, ou simples desejo de visibilidade. Normalmente assinado com um *tag*, a mensagem que pretende transmitir sobrepõe-se à importância dessa assinatura, no entanto a própria assinatura é reconhecida de acordo com o nível de estilização e qualidade do traço, nela se antevêm as capacidades plásticas do *writer*. O *tag* pode existir isolado ou integrar um graffiti, porém (no seio da genuína cultura graffiti) perderá o sentido se for mera assinatura, se, sem atender aos códigos internos ao fenómeno, preencher o espaço urbano sem intenção que não seja a de divulgar o próprio pseudónimo.

Ainda no intento de exemplificar a importância da palavra no graffiti, se atendermos à imagem apresentada no subcapítulo anterior, especificamente *Faith in Women*, apesar do nosso olhar poder, primeiramente, ser guiado pela paleta cromática usada, apesar da qualidade técnico-formal (e.g. referências à história de arte, como *O Grito*, de Munch), a mensagem inscrita - *faith in women*, “fé nas mulheres” - reside como um elemento fundamental da obra. Remete por um lado, para a dificuldade acrescida de acesso ao graffiti por parte das mulheres, e por outro lado é uma exortação, uma mensagem que, simultaneamente, encoraja e adverte. *Faith in Women* conta a história da própria autora (Lady Pink).

### 3.7. GRAFFITI| Estilos gráficos

Os muralistas<sup>237</sup> e *taggers* ‘criaram’ público para o graffiti, que se desenvolveu com maior aperfeiçoamento de técnicas, constante reinvenção e reinterpretação, tentando os *writers* atingir a sua própria superação, que parte da imitação e inspiração no que já existe (numa fase de aprendizagem inicial) para a criação e apuramento de um estilo próprio. Nesse processo artístico dinâmico foram criados vários estilos gráficos diferentes, entre os quais o *bottom* e o *bubble*, usados eminentemente na génese do graffiti mas hoje pouco utilizados, e o *wild*, estilo mais exigente tecnicamente, bastante usado na actualidade. Dentro dos diferentes estilos referidos, os *writers* podem ainda incluir personagens (*perso*), imagens alegóricas (*figurativo*), e frases ou palavras (*lettering*). O *perso* é a criação de imagens ligadas a personagens imaginadas ou reais; normalmente acompanha a mensagem escrita mas pode igualmente não ser acompanhado de palavra ou frase. O *figurativo* é uma alegoria do real, podendo as formas do real ser reconfiguradas. O *lettering* é a composição gráfica elaborada com letras, organizadas de forma dinâmica em palavras ou frases.

---

<sup>237</sup> Cf. nota anterior.

**Bottom** – vertente do graffiti em que são usadas formas gráficas sólidas, quadradas (inseridas em sólidos geométricos), em que a letra ocupa todo o muro. (O *bottom* é hoje um estilo pouco usado).

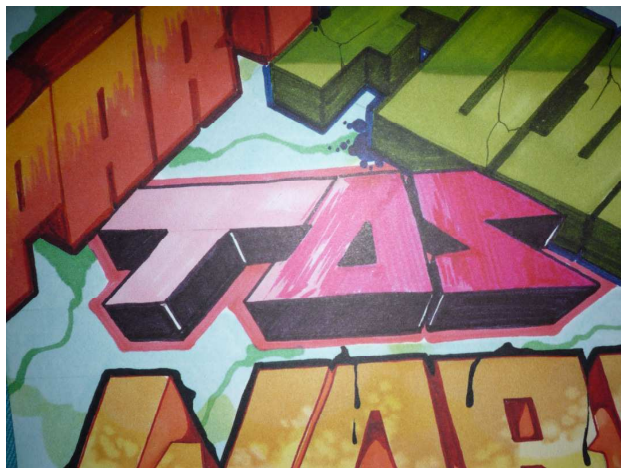


Imagem 10: graffiti estilo 'bottom'<sup>238</sup>

**Bubble** – inscrições gráficas em que as letras são definidas por linhas circulares. A representação de volume e o contraste transmitem a sensação de tridimensionalidade, parecendo as letras ser insufladas.

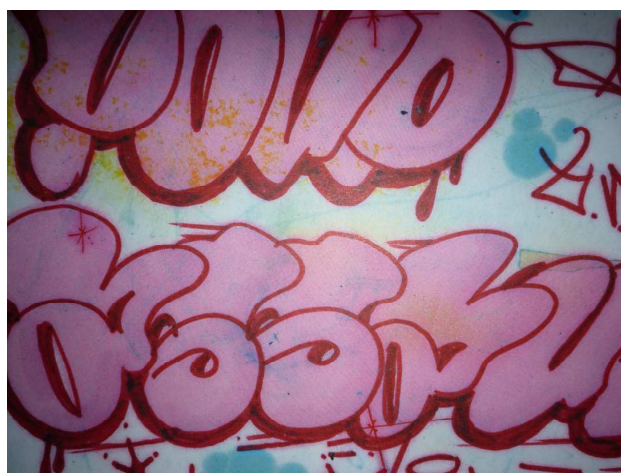


Imagem 11: graffiti estilo 'bubble'<sup>239</sup>

---

<sup>238</sup> Imagem retirada de Jenkins, Sacha ; Villorente David, *Piecebook-The secret drawings of graffiti writers*, Berlim, Munique e Nova Iorque, Prestel, 2008.

<sup>239</sup> *ibid.*



**Wild** – estilo gráfico complexo, dinâmico, selvagem (de traços mais agressivos), de grande elaboração formal e estética, onde estão frequentemente setas, que fogem, atravessam palavras, dançam, cruzam-se e dão movimento.



Imagem 12: graffiti estilo 'wild'<sup>240</sup>



Imagem 13: graffiti estilo 'wild' <sup>241</sup>

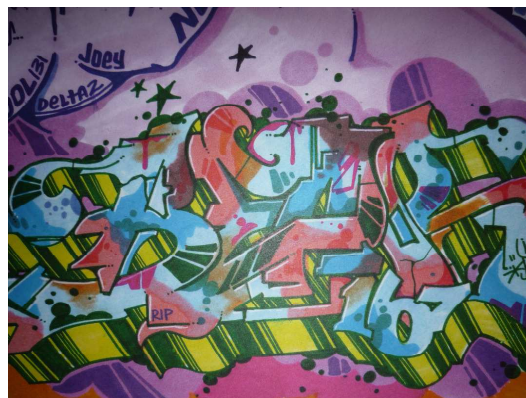


Imagem 14: graffiti estilo 'wild' <sup>242</sup>

<sup>240</sup> Graffiti retirado de *willbarras.com*. 22/10/2009

<sup>241</sup> Graffiti retirado de *www.flickr.com/photos/earnest70six/* a 22/10/2009.

<sup>242</sup> Imagem retirada de Jenkins, Sacha ; Villorente David, *Piecebook-The secret drawings of graffiti writers*, Berlim, Munique e Nova Iorque, Prestel, 2008.

## Perso

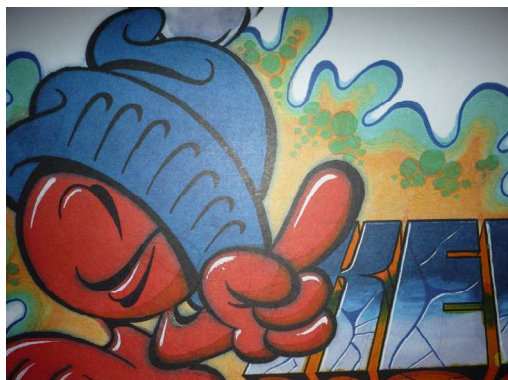


Imagem 15: graffiti com 'perso' <sup>243</sup>

## Lettering



Imagem 16: graffiti lettering <sup>244</sup>

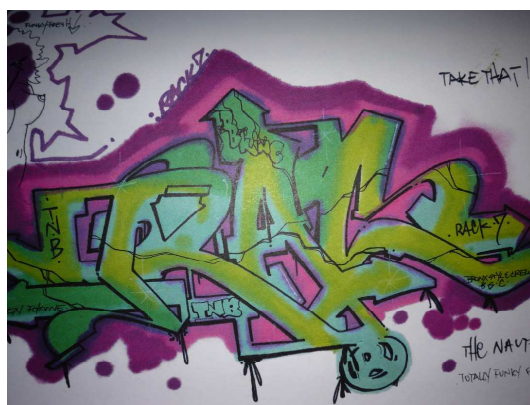


Imagem 17: graffiti lettering <sup>245</sup>

## Figurativo



Imagem 18: graffiti figurativo <sup>246</sup>

<sup>243</sup> Ibid.

<sup>244</sup> Ibid.

<sup>245</sup> Ibid.

<sup>246</sup> Graffiti retirado de [www.xenz.org/](http://www.xenz.org/) a 23/10/2009.



Imagem 19: graffiti figurativo <sup>247</sup>

### 3.8. GRAFFITI| A imagem como violência

Na linguagem simbólica universal, na complexidade do conteúdo, no traço que nos remete tanto para o realismo como para o surrealismo, recorrendo ao sombrio e ao claro ou ao contraste de cores, à diversidade de linhas angulares, reduções de perspectiva, simultaneidade de planos pontiagudos (fragmentação), multiplicidade de focos luminosos, os *writers* perturbam a situação espacial fazendo com que as cenas aconteçam em toda a parte (não no interior ou exterior divisíveis). Os graffiti confrontam-nos com a dor, o desespero, o sofrimento emocional, a agressão, a violência destruidora, a génese da disfunção (mais do que da sociedade, do ser humano).

O dilaceramento formal conduz ao dilaceramento emocional, a representação do medo, da raiva, da agressão, do comodismo, do vício, do vazio como expressão das crises emocional profunda e de valores. O espectador é guiado para uma ambiguidade onde as suas próprias emoções se incendeiam num misto de compaixão e admiração, o que faz com que a obra pertença tanto à vida do artista como à do espectador.

Nessas representações dissociativo-figurativas os autores conduzem-nos ao confronto de opostos, confronto entre privado e público, pessoal e universal, sagrado e profano, temporal e atemporal. Contraste entre pólos diferentes, entre cores, ângulos, conceitos, em obras onde abunda o paradoxo da simultaneidade das direcções opostas, simultaneidade do decorrido e do porvir, do uso deliberado da crueldade e da sua condenação. A ambígua dualidade entre a inspiração no privado para trazer à fala a esfera do que é público, dualidade entre o universo do espectador e o do *writer*.

<sup>247</sup>Trabalho de Maddy Dickerson, Cans festival 2008, imagem retirada de [www.flickr.com/photos/artofthestate/page42/](http://www.flickr.com/photos/artofthestate/page42/) a 24/10/2009.

A análise que aqui se desenvolve sustenta-se na obra de Alberto Manguel, *Leer Imágenes*<sup>248</sup> que no intento de guiar o espectador na ‘leitura’ da imagem como violência, reporta-nos para parte da obra de Pablo Picasso, fornecendo pistas de como podemos ler de maneira coerente uma obra, segundo a nossa experiência e vocabulário, sendo que este é um espelho aberto a todos e pode converter-se em múltiplas leituras. Como Picasso<sup>249</sup>, embora recorrendo a outros meios e técnicas, e guiados por valores distintos, também os *graffers* representam as suas próprias emoções (ou aquelas que desejariam sentir), num processo em que o tema encontra o autor e não o contrário. São os conteúdos da realidade que inspiram o trabalho, o graffiti traz à fala problemáticas de agora e simultaneamente expectativas, é “o aviso da disfunção da nossa sociedade”<sup>250</sup> numa fusão entre o decorrido e o porvir, onde, pelo confronto, somos remetidos ao íntimo, partindo do “traço-de-união”<sup>251</sup>, das emoções comuns a todos os seres humanos, num processo em que “o artista empresta-nos os olhos para vermos o mundo”<sup>252</sup>

### 3.9. GRAFFITI| O artista e o tempo (excurso sobre criação)

“O sujeito existe no mundo pelo seu corpo-próprio e é no mundo que se conhece”<sup>253</sup>. Apesar de ser pelo corpo que podemos estar no mundo, este não está no mundo como um objecto. Não podemos separar universo exterior de universo interior. No corpo dá-se a intenção, no corpo activa-se o pensamento, através dele e pelo espírito crítico, surgem as concepções do mundo, que no graffiti se traduzem em imagem e palavra. A manifestação de consciência acciona a criação sem que seja possível determinar onde começa ou acaba o corpo nesse processo. “A ambiguidade está inscrita no ser-no-mundo, aparece alojada nas coisas, designa a inerência no tempo e no mundo, lembra a condição de um ser que é, ao mesmo tempo, eu corporal e sujeito pensante, naturante e naturado, presente e ausente, aqui e ali”<sup>254</sup>.

A linguagem do artista é encontrada no traço-de-união,<sup>255</sup> na descoberta do ‘gatilho universal’, por isso, a criação não está associada ao ego, implica a passagem do não ser ao ser e do ser ao não ser. Assim, o graffiti afastar-se-á da possibilidade de ser arte proporcionalmente ao desejo do *writer* de ser reconhecido, famoso. Por outro lado, se o produzido se liberta do seu

<sup>248</sup> Manguel, Alberto, *Leer Imágenes: una Historia Privada del Arte*, Madrid: Alianza Editorial, 2002.

<sup>249</sup> Ver Anexo 4 (análise da imagem enquanto violência na obra de Picasso).

<sup>250</sup> Michel Leiris, citado por Manguel, op.cit., p.227.

<sup>251</sup> Entenda-se «traço-de-união» como aquilo que liga as consciências individuais, como duração do universo, consciência impessoal universal (cf. Henri Bergson, *Duração e Simultaneidade*, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2006, p.52/53).

<sup>252</sup> Schopenhauer citado por Fátima Pombo, *A luz de Saturno - Figurações da velhice*, Universidade de Aveiro, 2005, p.178

<sup>253</sup> Fátima Pombo, *Merleau-Ponty e a Promessa do Sensível*, Universidade de Aveiro, 2000, p.87.

<sup>254</sup> id., ibid., p.97.

<sup>255</sup> Cf. nota 96.



criador quando, na criação, o indivíduo (criador) sai de si, na passagem do não ser ao ser, se o *writer* passa de indivíduo a artista, voltando depois à 'realidade', então a obra terá possibilidade de se inscrever no universo da arte.

Nesta dualidade entre indivíduo/artista, onde o resultado do processo criativo (vivo) é algo morto, o que permite distinguir entre arte ou não-arte é essa procura do traço de união, que implica, por parte do criador, a saída de si e a libertação da obra em relação ao criador. Assim, a obra de arte é mais do que um registo, a sua essência age sobre o fruidor. O "artista é o animal e a pintura é o registo da pegada através do espaço e do tempo. Não obstante existem óptimos pintores que vão além disso, não quero apenas um registo, antes o movimento actual"<sup>256</sup>.

O *writer* não pode deliberar *a priori* que vai realizar um bom trabalho artístico. O *writer*, enquanto artista, como qualquer sujeito, é ele próprio e o outro simultaneamente. Se um *writer* está preso à ilusão de um eu independente, preso ao ego, não poderá encontrar 'o gatilho universal', a sua obra não trará à fala a consciência impessoal. A criação é um processo afirmativo e sempre ligado à duração, é manifestação de vida, tanto mais próxima do sublime, quanto maior for a aproximação ao tempo íntimo que a impeliu e é apontado por ela, quanto maior for a sua participação no *élan* vital, maior for a presença paradoxal do momento infinito. As formas usadas ou produzidas pelo artista dão a consciência do tempo puro e medeiam a comunicação entre o fruidor e a duração. O graffiti terá a possibilidade de ser arte se for mediador dessa comunicação, entre a duração íntima (consciência impessoal) e quem o contempla. É arte se, para além de tirar da indiferença, traz à fala a ambiguidade humana, o resíduo comum, invisível e indizível.

### 3.10. GRAFFITI| Sketchbooking

Uma das ideias defendidas pelos *writers* é a de que para intervir plasticamente em espaço público se deve começar por desenhar no papel<sup>257</sup>, os *tags* e graffiti devem ser produto de trabalho realizado *a priori*, primeiro aperfeiçoa-se o traço, define-se o estilo, elaboram-se projectos. Os esboços são comumente realizados nos *sketchbooks*→ ou em folhas isoladas, só depois se transferem projectos para suportes da esfera pública.

---

<sup>256</sup> Damien Hirst, *I Want To Spend The Rest of My Life Everywhere, With Everyone, One To One, Always, Forever*, Now, , Londres: Booth-Clibborn Editions, 2005, p.64.

<sup>257</sup> Ver Anexo 5 (exemplos de projectos de graffiti).

Estava sempre a desenhar nos cadernos, se bem que ainda não tinha noção do que era o Graffiti. Fazia as cenas muito por mim. Tudo vindo da minha imaginação, sem ter uma base, sem ver o trabalho dos writers, sem saber o que se fazia pela Europa e Estados Unidos. (...) Depois, lembro-me das primeiras férias que tive, já passada a altura de experimentar as latas. Conheci um rapaz no Algarve, de Lisboa que era o Ante e ele começou a dar-me umas dicas, visto que ele já pintava há algum tempo. Quando cheguei cá, comecei a conhecer pessoal, a ver revistas e filmes. E então aí, comecei a aperceber-me e a trabalhar mais a sério. Inicialmente, também passei por uma fase que eu acho muito importante e as pessoas por vezes não compreendem. A fase do bytar→. Acho que toda a gente devia passar por isso, porque se aprende muito. Por exemplo, nessa altura, eu copiava 3D's. Transformava-os para mim, mas acabava por copiar o estilo do outro. Só que acabou por ser uma escola, porque quando me apercebi que não podia ser assim e que já era tempo criar o meu estilo, já tinha aprendido imenso. (...) Eu tinha aulas de desenho, e copiava-mos desenhos de outros autores, para aprender a fazer as sombras e essas coisas. É realmente importante.

Entretanto comecei a assumir um estilo próprio, (...) Agora também já faço moldes, stencils<sup>258</sup>, outras coisas, e estou mesmo a gostar. (...) Quem está dentro deste mundo repara que toda a gente vai evoluindo naturalmente, nunca estagna. (...) andamos a partir para outras modalidades do Graffiti, como autocolantes, stencils, etc.<sup>259</sup>

Sketchbooks são livros usualmente privados que, em termos de conteúdos, podem ser diários de viagem, conter declarações de amor, criaturas místicas, experiências tipográficas, U-boats, entre outros. São trabalhos possíveis de inscrever em diferentes tipologias: ilustração, graffiti, pintura, desenho e animação. Unidos pelo amor ao desenho, originalidade e pautados pela individualidade de cada traço, são caracterizados pela experimentação constante, envergam a bandeira da independência seguindo filosofias pessoais (*DIY philosophy*), traduzem ideias e pensamentos próprios.

Elaborados em estúdio ou na rua,

os sketchbooks detêm uma eterna fascinação. Os sketchbooks de Michelangelo, Leonardo da Vinci e Picasso, por exemplo, são regularmente exibidos em vários museus do mundo para grandes audiências. A nossa reverência para com eles aumentou ao longo do tempo, assim como, seu papel de repositores de ideias e santuários para desenho<sup>260</sup>.

Invertendo a tendência relativamente ao uso de novas tecnologias os *sketchbooks* parecem reafirmar o desenho enquanto sensação, transferência directa de ideias e emoções para a

---

<sup>258</sup> *Stencil graffiti*, tal como o graffiti ou tag, é realizado com recurso a tinta spray. Uma das principais características é poderem ser produzidos rápida e facilmente. Aspecto importante se considerarmos a ilegalidade inerente ao graffiti. Esta técnica, é apelativa para os artistas com uma retórica mais ligada à política e crítica social. Um dos artistas mais conhecidos é Banksy, artista britânico, que integrou o *Stencil graffiti* durante o grande *aerosol boom*, em *Bristol*, na *década de 1980*. (cf. Manco, Tristan, *Street Sketchbook*, Londres: Thames & Hudson, 2009, p.74).

<sup>259</sup> Caos in entrevista realizada pela equipa H2T: *Caos*, 27/09/2003, retirado de <http://www.h2tuga.net/artigos-h2t/entrevistas/2367-caos.html> (acedido a 30/04/10).

<sup>260</sup> Manco, Tristan, Introdução de *Street Sketchbook*, Londres: Thames & Hudson, 2009.

imagem. Muitos designers utilizam hoje ambos os processos de desenho, digital e manual, defendendo que a abordagem mais completa criativamente é aquela que é simultaneamente comercial e pessoal (como defende Andy Rementer<sup>261</sup>), além dos designers gráficos, também artistas plásticos, arquitectos, designers de moda, animadores e graffers usam o *sketchbooking* para expressar a criatividade. Caracterizados pela sua portabilidade, permitem desenhar em qualquer espaço, são livros que expressam a individualidade dos autores, em traços e cores que se podem transformar de forma fluida, passando de um registo para outro. Um *writer*, por exemplo, pode desenvolver um projecto para um graffiti junto da superfície urbana para onde pretende transferi-lo posteriormente. Não estando o *sketchbook* exclusivamente ligado ao graffiti ou à arte de rua, “a relação literal com a rua é no entanto significativa, porque os artistas que fazem graffiti arte de graça têm caracteristicamente mente aberta, são experimentalistas e criativos”<sup>262</sup>.



Imagem 20: Sketchbooking<sup>263</sup>

<sup>261</sup> *ibid.*

<sup>262</sup> *ibid.*

<sup>263</sup> Trabalhos do graffer Sat One, sediado em Munique, Manco, Tristan, *Street Sketchbook*, Londres: Thames & Hudson, 2009. p.242 e 243.



Imagem 21: Sketchbooking<sup>264</sup>

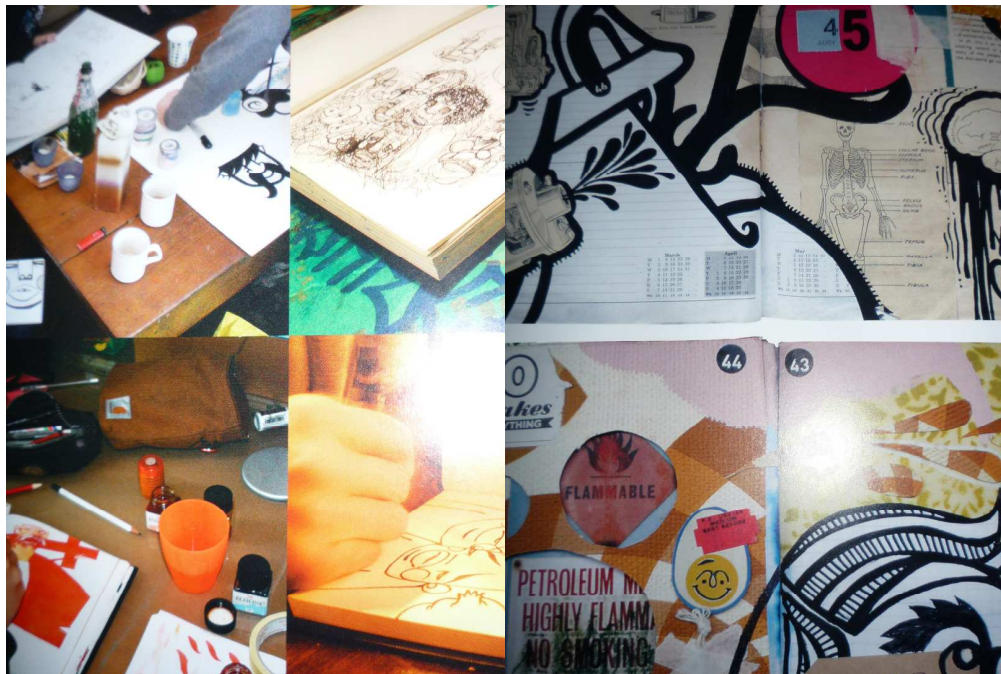


Imagem 22: Sketchbooking<sup>265</sup>

<sup>264</sup> Trabalhos do artista francês Amose, Manco, Tristan, *Street Sketchbook*, Londres: Thames & Hudson,, 2009. p.24 e 25.

<sup>265</sup> Imagens retiradas de Manco,Tristan, *Street Sketchbook*, Londres: Thames & Hudson,, 2009, p.14 e 18.



## CONCLUSÃO

Ao longo de anos recolhi artigos e reportagens, adquiri livros sobre hip-hop, na década de 1990 díceis de encontrar. Contemporaneamente cresceu o interesse pela cultura de rua e cultura urbana (tribos urbanas), ainda assim, poucos são os autores nacionais que se dedicam ao estudo académico desta cultura juvenil específica, uma cultura urbana, alternativa relativamente à cultura hegemónica. São excepção autores como Teresa Fradique, António Contador, Emanuel Ferreira e Rui Cidra, no estudo do rap, Sara Cerejo, e Pedro Antunes, no estudo da vertente gráfica, graffiti.

Na análise do hip-hop, sua definição e presença contemporânea na sociedade, debruçei-me sobre as mudanças ocorridas nesta cultura juvenil, suas representações públicas, espaços de itinerância, dinâmicas. Ou seja, significados incorporados num processo que emerge simultaneamente da multiplicidade racial e cultural e da união em torno de valores e ideologia comuns; processo criativo de representações heterogéneas, que se constitui enquanto construção de identidade dos jovens, que se movimentam enquanto cultura de evasão. Os *b-boys*→, os *rappers*→ e *graffers*→ transpõem para as rimas, os gestos performados, o traço, os sons, as cores e o ritmo as suas reivindicações, reflexões e críticas num acto de resistência que por um lado alude a vivências e por outro as determina. O hip-hop, ainda que ligado a grupos raciais e culturais específicos, é mais do que expressão de minorias, constitui-se processo formativo, construtor de alianças identitárias.

Na compreensão do fenómeno, os conceitos de *comunidade imaginada* e *comunidade cultural*, analisados no Capítulo 2, revelaram-se úteis, no sentido em que a comunidade hip-hop constrói a sua própria cultura (a sua própria linguagem, música, acção, espaços...) e através dela, através das produções e consumos culturais, a identidade e sentido em torno da mesma cultura e das construções de identidade que lhe são intrínsecas. Nesta cultura dá-se uma reformulação do conceito dominante de nação e raça, pelos jovens que a integram, se entendem como raça e vêem o hip-hop como *nação*.

O hip-hop é, na génese, uma cultura jovem de carácter contestatário, de propósitos pacifistas. No entanto o fenómeno evoluiu em duas 'frentes' distintas, uma mais ligada a um contexto global, outra mais ligada a um contexto local (e em maior consonância com a ideologia basilar do hip-hop). Após o processo de mercadorização e comercialização (especialmente do rap), alguns protagonistas dirigiram a sua actuação/produção directamente ao consumo e mediatismo (integrando a cultura *mainstream*). Outros mantiveram-se inseridos numa vertente mais alternativa, conhecida por *underground*→, aplicando o seu talento guiados por princípios

de autenticidade (inscritos num código ético inerente ao fenómeno), partem da experiência individual, das vivências locais e reais, para materializar posicionamentos específicos acerca dos problemas sociais, afirmações e formas de resistência. A vertente *underground* é a que apresenta maior potencial de influência política ou social, dada a sua retórica mais lúcida, crítica e reflexiva. Nesse sentido, encontramos aqui resposta a uma das questões colocadas na Introdução: existirá hoje uma cultura jovem de carácter contestatário e, a ser assim, como se caracteriza?

Procurando verificar as hipóteses também referenciadas na Introdução - aliás, meros pontos de partida - de que do hip-hop resultam produtos artísticos e que, nesta cultura, jovens encontram sentido que lhes possibilita a criação de identidade, concluo que cada vertente do fenómeno tem espaço e dimensão próprios, ainda que, por vezes, aconteçam em simultaneidade. Podemos assim dizer que o rap e o *Djing*→ se definem melhor enquanto produto cultural de consumo, devendo ser entendidos enquanto música como cultura, ao invés de música *na* cultura. Os *rappers*, aliás, não referem directamente a música do ponto de vista "artístico", falam mais da criatividade e da improvisação enquanto acto performativo. No graffiti é onde os protagonistas mais referem o produzido enquanto artístico /arte. Designam o seu trabalho como arte urbana, sem que no entanto, tenham acesso a uma carreira profissional artística (antes são reconhecidos por pares). O *breakdance*→ é de todas as vertentes a menos estudada academicamente e onde mais nos debatemos com a escassez de informação. A *breakdance* surge também menos ligada à incorporação de significados - apesar da sua visibilidade na plataforma das representações públicas, essas representações estão muitas vezes dissociadas do hip-hop, este estilo coreográfico fundiu-se com outros estilos coreográficos, ao serviço de géneros musicais pop, de publicidade de produtos comerciais, de ginásios, (que designam de "dança hip-hop" géneros coreográficos afastados do *b-boying*→ / *breakdance*). De certa forma, podemos dizer que foi a que se desvirtuou mais, não tendo no entanto dado origem apenas a estilos coreográficos mais comerciais e globais, mas também a outros underground como o *krump*→.

Concluiu-se que em ambas as vertentes do hip-hop, quer na coreográfica-musical quer na gráfica (analisadas no Capítulo 2 e no Capítulo 3, respectivamente) valores semelhantes são apresentados de forma heterogénea, codificam o espaço urbano, conquistam visibilidade para transmitir as suas mensagens, num processo de busca da superação. Pela significação e reconhecimento dá-se a construção de sentido, a possibilidade da criação da identidade colectiva, de uma forma própria de estar no mundo.

O graffiti é, de entre todas as vertentes do hip-hop, aquela onde encontro maior potencialidade de ligação à arte, num universo onde "partir do real" não significa estar restringido ao universo material, às práticas, ao produzido ou ao discurso. Assim, e em resposta a outras das

perguntas colocadas no início desta dissertação – o graffiti é arte ou vandalismo? – penso poder concluir que nem o grande graffiti mural nem o próprio *tagging*→ são mero passatempo ou estão directamente ligados ao vandalismo. O graffiti existe, por vezes, em espaços sociais marcados por desfavorecimento económico, desemprego e violência, sem que tenha de existir associado a eles. De resto, quer os elementos que pintam em espaços privados e obras de arte pública, quer os que não realizam obras de marcada qualidade técnica, formal e estética, não são considerados *writers*→ pelos protagonistas. Assim se compreende, por exemplo, que os projectos comecem por ser cuidadosamente esboçados no papel.

O graffiti traz uma visão resoluta da vida moderna e um original talento para operar imagens que - sem medo - comunicam os temas urgentes do nosso tempo. Numa combinação entre cor, movimento e intenção, os graffiti configuram imagens que conduzem à ambiguidade inerente ao existencialismo e aos paradoxos do confronto entre caos e ordem, transitório e persistente.

Não sendo eu crítica de arte, não posso 'decretar' e legitimar o graffiti enquanto forma artística, antes realizei alguns excursos sobre as suas potencialidades nesse campo. Interpretando do ponto de vista da criação artística, o *writer* capta artificialmente (com técnicas, instrumentos e linguagem artificiais) as imagens daquilo que é experimentado, vivido no domínio da duração íntima, aquela acerca da qual é possível contar histórias, dar pistas, apontar mas que é impossível 'transpor' mantendo-a no domínio da vivência presente. Depois da transposição para a superfície pública – seja a parede, a superfície do comboio, composição musical, o gesto, essa duração íntima é apontada como memória que prolonga o antes no depois e os impede de serem puros instantâneos. O graffiti, como a arte, pode trazer consigo a multiplicidade não divisível, a consciência que capta numa percepção única acontecimentos múltiplos, situados em lugares distintos (diferentes pontos do espaço).

Concluindo, podemos dizer o hip-hop é um fenómeno juvenil, urbano e de rua, composto por três vertentes, a musical ou rap (onde às vezes se distingue o *Mcing*→ e o *Djing*), a coreográfica ou *breakdance*, e a gráfica ou graffiti. Esta definição é uma das mais unânimes afirmações da sua autonomia e legitimação, sendo aceite e transmitida por protagonistas e públicos do hip-hop, bem como referida por historiadores e críticos. No que respeita a incorporação de novas vertentes, com as constantes reconfigurações do fenómeno, este, ora se funde com outras culturas, ora evoluiu dentro da própria cultura hip-hop. Se por um lado algumas novas manifestações/derivações vão sendo integradas na cultura hip-hop, como é o caso do *krump*, do *stencil graffiti* na vertente gráfica, e do teatro hip-hop (que combina as várias vertentes, especialmente, a dança e a música, pautadas por diálogos de vocabulário próprio), por outro lado mantém-se uma discussão em torno das fronteiras da própria cultura e da inclusão ou não de fenómenos como a *street fashion*, ou desportos urbanos como o basquetebol e o skate.



## **GLOSSÁRIO** | Linguagem própria do Hip-Hop

Uma das características deste fenómeno cultural é o uso de um código linguístico próprio, que tem origem anglo-saxónica, dado a génese do fenómeno ter acontecido nos Estados Unidos da América. Ainda assim, mistura a linguagem oficial de cada país, (dando às vezes nova significação a algumas palavras que a constituem), com vocábulos específicos referentes aos elementos culturais abstractos ou materiais que integram o fenómeno. Enumero a seguir alguns desses vocábulos, sendo no entanto difícil fazer deles um ‘inventário’ definitivo, dado haver diferenças de emprego de conceitos consoante o país e região do país, assim pretendo demonstrar o carácter específico de alguns vocábulos e não enumerá-los na sua totalidade.

**Aerosol artist** – sinónimo de graffer.

**Back-spin** – acção de entrecortar frases rítmicas, várias vezes seguidas, antes de as tocar na íntegra.

**Batida/Beat** – cadência de percussão que marca o ritmo de um tema.

**Battle** – desafio entre crews ou break dancers.

**B-boys/ Home-boy /Fly-girls** - rapazes e raparigas membros do movimento hip-hop, protagonista ou fã da cultura hip-hop.

**Beat-box** – imitação vocal de sons de instrumentos de percussão.

**Bite/bitare** – copiar o estilo ou tag de outro.

**Bomb/bombing** – bombardeamento (preenchimento) de paredes (normalmente locais de grande visibilidade e ilegais) com tags e frases desenhadas de forma mais elaborada (graffiti), realizados de forma rápida. (Em França dito *cartonner*).

**Bomba** – lata de spray.

**Bomber** – praticante que se juntam a um ou mais writers formando a crew.

**Break-beat** – isolamento de fragmentos rítmicos.

**Breakdance / b-boying / breaking** – dança acrobática, com figuras não ensaiadas e improvisações livres.

**Brûlure ou griffure** – em França, tag ampliado e colorido, fresco ou graff.

**Bumbo** – palavra de origem angolana que designa um indivíduo de raça negra.

**Caixa de ritmos** – sequenciador electrónico de ritmos.

**Cap** – aspersores de spray de tamanhos variados.

**Crew/posse/cliq**ue – equipa, grupo de B-boys/fly-girls, rappers ou writers que actuam em conjunto, designados por um nome e projecto próprio. Grupo de amigos que andam juntos. (*Posse*: é o termo utilizado em França para designar um grupo pouco estruturado, um clã, *réseau souple*).

**Cross over** – passagem de um grupo musical com público específico para a esfera do público generalizado.

**Crossar** – pintar tag ou graffiti por cima de um graffiti já existente (e de outro autor).

**Déchirer un mur** – nos países francófonos, cobrir a parede de tags.

**Disc jockey, DJ ou Dee Jay** – animador, aquele que produz os sons, selecciona e mistura sons (manipulando dois pratos de gira-discos).

**DJing** – actividade do Disc jockey, DJ ou Dee Jay.

**Fade** – mistura e gradação da intensidade das cores.

**Freestyle** – modo improvisado de cantar rap ou dançar breaking.

**Gang** – palavra com significado semelhante a crew/posse/cliقة. Quando utilizada num contexto diferente do hip-hop, refere-se a indivíduos que praticam actividades ilícitas, significado associado ao espaço urbano ou suburbano.

**Gansta rap** – subgénero do rap, de origem em Los Angeles. de abordagem mais violenta e que se tornou muito comercial, nos EUA.

**Gansta/ganster** – Mcs que se identificam com a imagem violenta/agressiva de grupos de rap americano, que se inspiram no imaginário dos gangs; protagonistas do gansta rap.

**Graf** – (ou graff, como é escrito pelos “writers” portugueses), abreviatura de graffiti.

**Graffer** – forma como são designados os pintores de graffiti. (Em França, *graffitiste*)

**Graffiti** – palavra italiana utilizada para definir uma inscrição gatafunhada. Utilizada no hip-hop para definir ‘frescos’, pintura mural realizada com bomba (tinta spray).

**Hall of fame** – exemplos ricos (de maior domínio técnico e artístico) dos graffiti maioritariamente realizados pela crew; pinturas figurativas ou lettering, normalmente apresentados em longa sequência.

**Hip hop** – movimento urbano e juvenil, composto pelas vertentes musical, coreográfica e gráfica.

**Hot spot** – lugar de grande visibilidade.

**Inscrição** – texto mural destinado a ser lido, também chamado *mensagem urbana*.

**Instrumental** – parte instrumental de uma música rap.

**Jam session** – sessão de improviso protagonizada por Mcs.

**Kings** – os líderes, os mais velhos e experientes, com maior domínio técnico, com estilo específico e muitos trabalhos realizados.

**Krump** – dança feestyle que surgiu em Los Angeles, executada em desafio (battle); considerada a vertente coreográfica mais contemporânea do hip hop.

**Main stream** – designação de projectos musicais acessíveis a um público abrangente.

**MC** – indivíduo que rappa (canta/verbaliza as letras das músicas rap); “mestre de cerimónia”.

**Mcing** – actividade do Mc.

**Mensagem** – o que se transmite/pretende dizer através do conteúdo das letras da música rap e do graffiti.

**Piece Book / Skechtbook** - caderno de projectos e esboços de graffiti.

**Power move** – movimentos mais acrobáticos de breakdance.

**Props** – mensagens que se juntam ao graffiti enquanto dedicatória a alguém.

**Pula** - palavra de origem angolana que designa um indivíduo de raça ariana/branco (também designado por tuga).

**Rap** - texto mais ou menos improvisado, meio falado, meio cantado, ritmado pelos sons do Disc Jockey. (Termo já assimilado pelo código linguístico de vários países, porém, nem sempre usado com o significado que tem no universo do hip-hop).

**Rappar** – técnica específica de canto da música rap, actividade do Mc.

**Rapper** – MC.

**Real MC** – rapper que experimentou/vivenciou aquilo que canta (conteúdo das letras); termo usado geralmente para designar os rappers que fazem parte da vertente mais underground do movimento.

**Rima** – improviso ou estrofe de uma letra rap.

**Sampler/sample** – aparelho que possibilita reproduzir alguns efeitos sonoros do Djing.

**Sell Out** – designa a actividade do graffer que pinta em troca de dinheiro ou latas de tinta.

**Silver** – graffiti realizado rapidamente, vulgarmente composto pelo tag do seu autor, com letras pintadas a prateado e contornadas (*outline*).

**Skaters** – praticantes de skate (desporto radical urbano).

**Skills** – aptidões/capacidades técnicas aplicadas no acto de rappar (velocidade de verbalização / ritmo / dicção / capacidade de improviso).

**Spin** – rodar sobre uma parte do corpo.

**Spraycan art** – arte dos muros pintados a aerosol.

**Street** – espaço exterior de interacção específica e nómada.

**Style** – criação de imagem ou atitude própria identificável com a corrente musical a que se pertence.

**Subway art** – arte dos graffs sprayados nos corredores do metro.

**Sucker Mcs** – oposto a *real Mc*, rapper sem genuinidade.

**Tag** – assinatura, na realidade pseudónimo ‘sprayado’ nos muros; símbolo que identifica o bomber ou writer.

**Tagar** – espalhar.

**Tager** – aquele que realiza tags.

**Tagging** – acção de realizar tags.

**Tagueur** – termo francês para designar aquele que spraya o seu tag.

**Talk-over** – improvisação falada que acompanha e integra o trabalho do Dj.

**Throwups** – mensagens cujas letras são feitas de forma muito rápida.

**Toys-graffers** – principiantes ou imitadores, graffers pouco experientes e pouco domínio técnico.

**Underground** – oposto a *main stream*; designação utilizada (enquanto auto definição) pelos rappers que se encontram mais afastados do processo de comercialização musical, produzindo música para públicos mais alternativos.

**Wannabeez** – aspirantes a graffers.

**Writer** – Aquele que pinta graffiti. Sinónimo de graffer ou graffiter. Aqueles que demonstram capacidades mais artísticas.

**Wu Tang** – abreviatura de Wu Tang Clan (grupo de rap de Nova York, que representa uma referência para alguns rappers portugueses).

**Zulu Nation** – movimento pacifista, criado por *Afrika Bambaataa*, que inspirou os precursores do hip hop.



## Bibliografia

### LIVROS

- Almeida, Rosa; Antunes, Pedro; Marques, Filomena (1999), *Traços falantes (A cultura dos jovens graffiteurs)*, no livro *Traços e Riscos de Vida - uma abordagem qualitativa a Modos de Vida Juvenis*, Âmbar, Porto, 1999, coordenação de José Machado Pais.
- Anderson, Benedict, *Imagined Communities: reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres: Verso, 1983.
- Antunes, Pedro, *Escritores de graffiti - Uma abordagem ao mundo dos writers*, ISCTE (tese não publicada), 2000.
- Arte Teoria - Revista do Mestrado em Teorias de arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, nº2, 2001.
- Barthes, Roland, *A Câmara Clara*, Lisboa: Edições 70, 2006.
- Berelson, Bernard, *Content Analysis in Communication Research*. New York: Free Press, 1952.
- Bergson, Henri, *Duração e Simultaneidade*, São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.
- Bisquerra, Rafael, *Métodos de Investigación Educativa*, Barcelona: Ediciones Ceac, 1989.
- Company, David, *Art and Photography – Themes and Movements*, London, Phaidon, 2007.
- Castells, Manuel, *O Poder da Identidade – A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura – Volume II*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- Cerejo, Sara Dalila, *Atitudes, Comportamentos e Práticas no Universo do Graffiti: contributos para a sua caracterização*, Tese de Licenciatura em Sociologia, FCSH/UNL, 2003.(não publicado).
- Chang, Jeff; *Can't Stop Won't Stop: A history of the Hip-Hop Generation*, Nova Iorque: Picador, 2005

- Cidra, Rui, *Ser real: o rap na construção de identidades na Área Metropolitana de Lisboa*, in *Etnologia - Antropologia dos Processos Identitários*, n.º 12-14, 189-222, Lisboa, 2002.
- Collingwood, Robin George, *The Principles of History and Other Writings in Philosophy of History*, ISBN 0-19-924315-8, 2001.
- Contador, António e Ferreira, Emanuel, *Ritmo e poesia: Os caminhos do Rap*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- Crachia, Gianni e Paolo D'Angelo (direcção de), *Dicionário de Estética*, Lisboa: Eds 70, 2003, entrada "Teoria institucional da arte", p.343.
- Christl, Markus, *Stylelife Blackbook.sessions.#0*», Germany, Publicat KG, 04.2004.
- Christl, Markus, *Stylelife, On the wheels of steel – END2ENDs – Graffitis On Trains In Germany And Europe*, Germany, Publicat KG, 2002.
- Damien Hirst, *I Want To Spend The Rest of My Life Everywhere, With Everyone, One To One, Always, Forever, Now*, London, Booth-Clibborn Editions, 2005.
- Deleuze, Gilles , *A IMAGEM-TEMPO*, Cinema 2, Lisboa, Ed.Assírio & Alvim, 2006.
- Duborgel, Bruno, *Imaginaire et Pedagogie*, Editions Privat, 1992.
- Durkheim, Emile, *La Division du travail social*, Paris, PUF, 1973.
- Fernando, S.H., *The New Beats*, Nova Iorque: Anchor Books, 1994.
- Ferrell, Jeff, *Urban graffiti: Crime, control, and resistance*, Youth and Society, 27, 1995, pp. 73-92.
- Fiske, John, *Introdução ao Estudo da Comunicação*, Porto: Ed.s Asa, 1999, 5ª ed.
- Fradique, Teresa, *Fixar o movimento – representações da música RAP em Portugal*, Lisboa, Dom Quixote, 2003.
- Frith, Simon, *Why do songs have words*, in H. Mackay, *Consumption and everyday life*, Londres: Sage, 1997.
- Ghiglione, R. ; Matalon, B., *Les enquêtes sociologiques - Théories et pratique*, Paris, Armand Colin, 1985.

- Giroux, Henry A., *Fugitive Culture: race, violence & youth*. Londres: Routledge, 1996.
- Graphic Grafite, *As fases para fazer um graffite*, São Paulo, Editora Escala.
- Javeau, Claude, *Lições de Sociologia*, Oeiras : Celta, 1998.
- Jenkins, Sacha ;Villorrente David, *Piecebook-The secret drawins of graffiti writers*, Berlin, Munique e Nova Iorque, Prestel, 2008.
- Johanna Burton et al, *Vitamin D: New Perspectives in Drawing*, London & New York, Phaidon, 2005.
- Lachmann, Richard, *Graffiti as career and ideology*, American Journal of Sociology, 94, 1988, pp. 229-250.
- Lachmann, Richard, *[review of] Crimes of style*, Journal of Criminal Justice and Popular Culture, 3(4), 1995, pp. 98-101.
- Lipsitz, George, *We Know What Time Is It: Race Class and Youth Culture in the Nineties*, in Ross & Rose, 1994.
- Lipsitz, George, *Dangerous crossroads: Popular music, postmodernism and the poetics of place*. Londres: Verso, 1994.
- Manco, Tristan, *Stencil Graffiti*, Londres Thames & Hudson Ltd, 2002.
- Manco, Tristan, *Street Sketchbook*, Londres:Thames & Hudson, 2009.
- Manguel, Alberto, *Leer imágenes: Una Historia Privada del Arte*, Madrid, Alianza Editorial, 2002. (Capítulo–La imagen como violência), (p.220-239).
- Marisa Vorraber, *Estudos Culturais – para além das fronteiras disciplinares*, ed. da Universidade/UFRGS, 2000.
- Mitchell, Tony, *Popular music and local identity:Pop, rock and rap in Europe and Oceânia*, UK, Leicester UP, 1996.
- Moreira, João Paulo, *Problemas da cultura de massas* in Revista Crítica de Ciências Sociais, nº13, Fevereiro, Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, 1984.
- Pais, José Machado, *Culturas Juvenis*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1996.

- Pereira, Pedro, *Graffiti, um outro olhar*, Carcavelos: Ed. Sururu, Carcavelos, 2004.
- Perry, Imani, *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*, Durham: Duke Univ.Press, 2004.
- Postic, Marcel, *O Imaginário na Relação Pedagógica*, Porto: Edições Asa, 1992.
- Quivy, R. e Van Campenhoudt, L., *Manual de Investigação em Ciências Sociais*, Lisboa: Gradiva, 1992.
- Robert Klanten & Steven Ehmann, *Hidden Track: Visual Culture Is Going Places*, Gestalten Verlag, 2005.
- Segal, Daniel, e Handler, Richard, *U. S. Multiculturalism and the Concept of Culture*, *Identities* 1(4), 1995, pp.391-407.
- Staht, Johannes, *Street art*, Alemanha, h.f.ullmann, 2009.
- Silva, Ana e Tavares, Teresa Claudia, *Estudos Culturais, Estudos sobre as Mulheres e Estudos Culturais sobre as Mulheres*, *Ex aequo*, n.º 5, 2001, pp.123-147.
- *Tags & grafs à Genève*, Genève, Ed.Slatkine. 1992.
- Yoshino, Kosaku, *Cultural Nationalism in Contemporary Japan*, Londres: Routledge, 1992.

## ARTIGOS CIENTÍFICOS

- Ashwin, Clive, "[review of ] *Getting up, Subway Graffiti in New York* by Castleman", *Leonardo*, vol. 16, n.º 4, 1983, p.331.
- Cresswell, T., *The crucial 'where' of graffiti: a geographical analysis of reactions to graffiti in New York*, *Environment and Planning D: Society and Space*, vol.10 (3), 1992, pp. 329 – 344.
- Ferrell, Jeff, *Urban graffiti: Crime, control, and resistance*, *Youth and Society*, 27, 1995, pp. 73-92.

- Jeff Wall, artigo - *My Photographic Production*, 1989.

-Mendonça, Luciana Ferreira Moura, *Música pop(ular), diversidades e identidades. O manguebeat e outras histórias*, Oficina de CES N°275, Maio de 2007.

- Pombo, Fátima, *A luz de Saturno - Figurações da velhice*, Universidade de Aveiro, 2005.

- Pombo, Fátima, *Merleau-Ponty e a Promessa do Sensível*, Universidade de Aveiro, 2000.

**Artigos inseridos no VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais  
«A Questão Social no novo milénio», (Coimbra 2004):**

-Castro, Ana Lúcia de, «Culto ao corpo: identidades e estilos de vida»;

-Costa, Francisco Lima, «Turismo Étnico. Cidades e Identidades: Espaços multiculturais na Cidade de Lisboa»;

-Filho, João Lindolfo, « Hip Hop: das Periferias ao Mainstream, Hip Hopper: tribus urbanas, metrópoles e controle social»;

-Frias, Aníbal; Peixoto, Paulo, «*Representações imaginárias da cidade. Processo de racionalização e de estetização do património urbano de Coimbra*»;

-Grupo de pesquisa Psicologia e Instituições (CNPq) Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, cidade de Assis, São Paulo, Brasil, «A exclusão social travestida de inclusão social: análise dos processos grupais de educadores e adolescentes considerados em situação de risco pessoal e social»;

-Gusmão, Neusa Maria Mendes, «Os filhos da África em Portugal: antropologia, multiculturalidade e educação»;

-Justo, Carmem Sílvia Sanches; Justo, Joana Sanches; Ramin, Luciana, «Arte Educação para jovens de periferia urbana como estratégia de enfrentamento da criminalidade»;

## **ARTIGOS DE JORNAIS/REVISTAS NÃO CIENTÍFICAS**

- Artigos sobre hip-hop português in revista Fórum estudante, nºs 99; 101; 102; 107; 109 e 111 (2000/2001).
- «*Basquiat case*», Vanity Fair, Novembro de 1992, p.124 e 126.
- Artigo do debate sobre graffiti/apresentação do DVD Referência Vol.1 - *LX Vision City Tour in Colour*, FNAC de Santa Catarina (Porto) - 20/03/2004 (H2T)
- Artigo sobre *Fuse* in Jornal de Notícias de 12/02/2003
- Artigo sobre *hip-hop português* in Jornal de Letras, Artes e Ideias" nº953 de 11/04/2007
- Artigo sobre *hip-hop português* in Diário Digital - 07/11/2002
- Artigo sobre os *Mundo Secreto* in Blitz nº897 de 08/01/2002
- Artigo sobre *Sam The Kid* in Diário Digital - 09/02/2002

## **ENTREVISTAS**

- Entrevista ao writer Mosaik, in "SubWorld" Nº3 de 09/2002
- "Keith Haring", Flash Art, vol.XXIII, n-153, 1990, p.124.

## **ENTREVISTAS REALIZADAS PELA EQUIPA H2T**

- Entrevista ao writer Caos - Setembro de 2003 (H2T)
- Entrevista ao writer Dheo - Junho de 2005 (H2T)
- "FlowFest 2007" - Junho de 2007
- 7PM - Agosto de 2002
- A.S2 & D.Mouska (MC's) - Maio de 2004
- Ace (MC) - Dezembro de 2003
- Acid Dreamer (b-boy) - Junho de 2003
- Bad News (MC vencedor "H2T Duelo Verbal") - Abril de 2007
- Bad Spirit (MC) - Outubro de 2003

- Bomberjack (DJ/MC) - Janeiro de 2003
- Borga (MC) - Novembro de 2004
- Caos (writer) - Setembro de 2003
- Crime Sublime (antigos Circuito Secreto) - Outubro de 2002
- Dealema - Dezembro de 2003
- Dheo (writer) - Junho de 2005
- DJ Sims & Pródigo - Agosto de 2007
- D-Mars (MC) - Setembro de 2003
- Encruzilhada Records (com Cruzfader e Regula - editora) - Setembro de 2002
- Female Alliance (b-girls) - Junho de 2004
- Fidbek (MC) - Fevereiro de 2003
- Fuse (MC) - Março de 2003
- Guardiões do Movimento Sagrado - Dezembro de 2002
- Guardiões do Movimento Sagrado - Novembro de 2003
- Guardiões do Subsolo - Novembro de 2002
- Jiggy (b-boy) - Outubro de 2004
- Karabinieri (MC) - Agosto de 2007
- King Size (com Lexo e Micko - loja) - Dezembro de 2003
- Kombate Records (com Valete - editora) - Junho de 2003
- Kosmikilla (MC) - Setembro de 2003
- Kronic (DJ) - Outubro de 2003
- Lancelot (MC) - Dezembro de 2003
- Lweji - Janeiro de 2005
- M.A.C. (Missão A Cumprir) - Dezembro de 2004
- Matarroa (com Martinêz - editora) - Junho de 2003
- Mentes Conscientes - Março de 2004
- Micro - Novembro de 2002
- mk2 (loja - com Zé MigL) - Março de 2006
- Mundo Complexo - Setembro de 2003
- NBC (MC) - Setembro de 2003
- Nelassassin aka Assassino (DJ) - Dezembro de 2004
- NGA (MC) - Outubro de 2004
- No Stress Records (com Boss AC e Gutto - editora) - Março de 2003
- Ofício - Novembro de 2004
- PDS (Projecto De Surra) - Junho de 2004
- Plasma, Dragon, Wilson & Mauro (beatbox) - Junho de 2004
- PM (MC) - Junho de 2004
- Poesia Urbana (com Valete, Adamastor, Lince e Sir Scratch) - Março de 2005
- Presto (MC dos Mind da Gap) - Agosto de 2002

- Rui Miguel Abreu (apresentador do programa Nação HipHop, na Ant3na) - Novembro de 2004
- Sir Scratch (MC) - Maio de 2006
- SS - Maio de 2004
- Swymmers - Novembro de 2004
- UB Squad - Julho de 2007
- Valete (MC) - Novembro de 2002
- Valete (MC) - Novembro de 2006

## REPORTAGENS

- Reportagem, "Geração Yo!", revista Única, Expresso nº1675, 4 de Dezembro, 2004.
- Gonçalves, Pedro, reportagem in Blitz, 19/07/1994.
- Lopes, Mário, Reportagem «Há muitos HIP-HOPS no HIP-HOP portugueses» (com Bob da Rage Sense, Halloween e I2I), In Público, 05/10/2007.
- Reportagem com o writer Colman, in "O Expresso" de 09/02/2002
- Reportagem de Nuno Ferreira, Público Magazine 13/03/94
- Reportagem sobre Graffiti, in "Destak" nº111 de 20/02/2004
- Reportagem sobre Sam The Kid in [www.discodigital.pt](http://www.discodigital.pt) , 07/01/2007.
- Arte de Lata", reportagem com Colman (writer) in "O Expresso" de 09/02/2002.
- D-Mars, Kacetado e GMS in "A Capital" (suplemento "GLX") de 02/03/2003.
- Reportagem com 7PM in "Blitz" de 30/04/2002
- Reportagem com Ace in "Blitz" de 18/08/1998
- Reportagem com Ace in "Blitz" nº987 de 30/09/2003
- Reportagem com as Djamal in "Blitz" de 25/02/1997
- Reportagem com Bad Spirit in "Blitz" nº984 de 09/09/2003
- Reportagem com Chullage in "Ruptura" - Nº53 de 10/2002
- Reportagem com Dealema in "Blitz" nº988 de 07/10/2003
- Reportagem com Dealema in "Y" (suplemento de "O Público") de 29/08/2003
- Reportagem com D-Mars in "O Público" de 14/04/2002
- Reportagem com Fidbek in "Blitz" nº959 de 18/03/2003
- Reportagem com Fuse in "Blitz" nº954 de 11/02/2003
- Reportagem com NBC in "Blitz" nº976 de 15/07/2003
- Reportagem com Newmax (Expensive Soul) in "Blitz" nº950 de 14/01/2003
- Reportagem com Newmax e Capull in "Blitz" nº937 de 15/10/2002
- Reportagem com os Bunker Intervenção in "Blitz" nº964 de 22/04/2003
- Reportagem com os Guardiões do Movimento Sagrado in "Blitz" nº941 de 12/11/2002
- Reportagem com os Mind da Gap in "Blitz" de 03/10/1995
- Reportagem com os Mind da Gap in "Fórum Estudante/Correio da Manhã" de 23/04/1996



- Reportagem com Sam The Kid in "O Público" de 22/11/2002
- Reportagem com Sam The Kid in "Y" (suplemento de "O Público") de 09/05/2003
- Reportagem com Sam The Kid in "Correio da Manhã" de 17/02/2002
- Reportagem com Sam The Kid in [www.discodigital.pt](http://www.discodigital.pt) - 07/01/2007
- Reportagem com Scratchin' Furious in "Blitz" de 19/10/1999
- Reportagem com Sector Urbano in "Blitz" nº977 de 22/07/2003
- Reportagem com Sir Scratch e M.A.C. in "DNA" nº475 de 06/01/2006
- Reportagem com Valete in "Visão" nº721 de 28/12/2006
- Reportagem com VRZ in "Blitz" nº976 de 15/07/2003
- Reportagem sobre a editora Kombate Records com Valete e Gilbert Sacadura in "Blitz" nº964 de 22/04/2003
- Reportagem sobre a editora Loop Recordings in "Blitz" nº950 de 14/01/2003
- Reportagem sobre a editora Matarroa com Martinêz in "Blitz" nº965 de 29/04/2003
- Reportagem sobre Graffiti in "Destak" nº111 de 20/02/2004
- Reportagem sobre graffiti in "P2" (suplemento do jornal "Público") de 28/02/2007
- Reportagem sobre Hip-Hop feminino com Hard-Hoof e Jeremy in "Juvenil" Nº18 (revista do Montepio Geral) de 06/2003
- Reportagem sobre hip-hop português com Valete, Chullage, Sam The Kid, Rui Miguel Abreu
- Reportagem sobre Hip-Hop português in "Sons", suplemento do jornal "O Público" de 21/01/2000
- Reportagem sobre Hip-Hop português in "Y" (suplemento de "O Público") de 18/07/2003
- Reportagem sobre sampling com Sam The Kid, D-Mars e Rui Miguel Abreu (entre outros) in "Dance Club" nº78 de 10/2003

## **FILMES**

- «Bomb It [MD]» de Jon Reiss, 94'EUA, 2007.

## CIBERGRAFIA

- [www.flickr.com/photos/artofthestate/page42/](http://www.flickr.com/photos/artofthestate/page42/)
- [www.flickr.com/photos/earnest70six/](http://www.flickr.com/photos/earnest70six/)
- [www.xenz.org/](http://www.xenz.org/)
- 45rpm – [www.fotoblog.com/45rpm](http://www.fotoblog.com/45rpm), [www.flickr.com/photos/whatcollective](http://www.flickr.com/photos/whatcollective)
- [hiphophistory.indiegroupp.com/](http://hiphophistory.indiegroupp.com/)
- <http://bocc.ubi.pt/pag/bacelar-jorge-notas-mais-velha-arte-mundo.html>
- [http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist\\_art\\_base/gallery/lady\\_pink.php?i=1529](http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/lady_pink.php?i=1529).
- <http://www.environment-and-planning.com/epd/fulltext/d10/d100329.pdf>.
- <http://screw.no.comunidades.net>
- [http://www. Italnet.com.br/garatuja/artigo10/carargo.htm](http://www.Italnet.com.br/garatuja/artigo10/carargo.htm)
- <http://www.memorial.sp.gov.br/revistaNossaAmerica/20/esp/visuales-es.htm>
- <http://www.proquest.com>
- [willbarras.com](http://willbarras.com).
- [http://pwp.netcabo.pt/jbmiranda/jbm\\_hip.htm](http://pwp.netcabo.pt/jbmiranda/jbm_hip.htm)
- Art Crimes: <http://www.artcrimes.com>
- Bombing Science: <http://www.bombingscience.com>
- Can2: <http://www.can2.de>
- El Crawler (Espanha): <http://www.elcrawler.com>
- Eron: <http://www.eron.it>
- MAC Crew (Brasil): <http://www.mac-graffiti.net>
- MACCLAIM (Alemanha): <http://www.maclaim.de>
- Sat One (graffiti): <http://www.satone.de>
- Seen: <http://www.seenworld.com>
- [stelladauer.wordpress.com](http://stelladauer.wordpress.com)
- Style Wars: <http://www.stylewars.com>

## **Anexos**

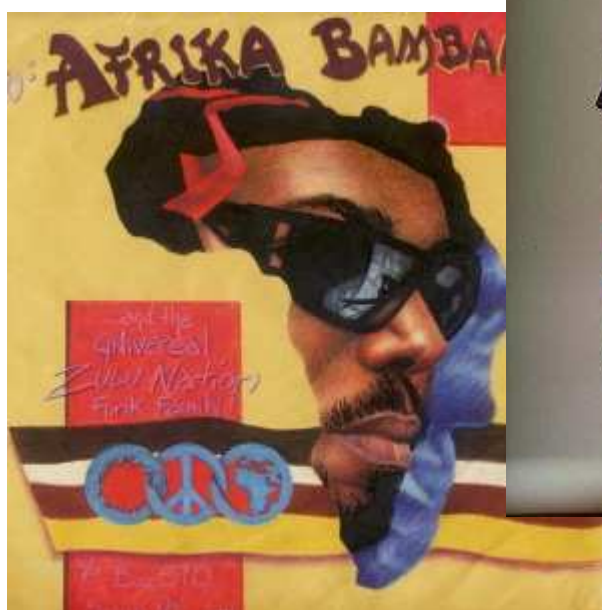
Afrika Bambaataa e a Zulu Nation



Afrika Bambaataa



Símbolo da Zulu Nation



Afrika Bambaataa



Afrika Bambaataa

Imagens retiradas do site oficial do movimento Zulu Nation –Afrika Bambaataa:<http://www.zulunation.com/afrika.html>



# The New York Times

NEW YORK, FRIDAY, JUL 21, 1971

## 'Taki 183' Spawns Pen Pals

Taki is a Manhattan teenager who writes his name and his street number everywhere he goes. He says it is something he just has to do.

His TAKI 183 appears in subway stations and inside subway cars all over the city, on walls along Broadway, at Kennedy International Airport, in New Jersey, Connecticut, upstate New York and other places.

He has spawned hundreds of imitators, including Joe 136, BARBARA 62, EEL 159, YANK 135 and LEO 136.

To remove such words, plus the obscenities and other graffiti in subway stations, it cost 80,000 man-hours, or about \$300,000, in the last year, the Transit Authority estimates.

"I work, I pay taxes too and it doesn't harm anybody," Taki said in an interview, when told of the cost of removing the graffiti.

And he asked: "Why do they go after the little guy? Why not the campaign organizations that put stickers all over the subways at election time?"

### Withholds Last Name

The 17-year-old recent high school graduate lives on 183d Street between Audubon and Amsterdam Avenues. He asked that his last name not be disclosed. Taki, he said, is a traditional Greek diminutive for Demetrius, his real first name.

"I don't feel like a celebrity normally," he said. "But the guys make me feel like one when they introduce me to someone. 'This is him,' they say. The guys know who the first one was."

Taki said that when he began sneaking his name and street number onto ice cream trucks in the neighborhood early last summer, nobody else was writing similar graffiti.

"I didn't have a job then," he said, "and you pass the time, you know. I took the form from JULIO 204, but he was doing it for a couple of years then and he was busted and stopped."

### 'He's the King'

"I just did it everywhere I went. I still do, though not as much. You don't do it for girls; they don't seem to care. You do it for yourself. You don't go after it to be elected President."

He said he had no idea how many times he had written his name.

Other teen-agers who live on his block are proud of him. "He's the king," a youth lounging on a doorstool said.

"It's got everybody doing it," added Raymond Vargas, a 16-year-old with Afro-style hair. "I like to write my name every once in a while, but not in places where people can get to it and alter it." He said he writes RAY A.O.—for All Over.

Graffiti have had a long history in the city's subways. Kilroy, who was everywhere in World War II, left his mark along with the mus-



The New York Times/Don Hosen Charles

Taki, who began sneaking his name onto ice cream trucks last summer, has widened his field and won imitators. These marks are on door on 183d Street, where he lives.

taches drawn on advertising posters and various obscenities.

Officials said, however, that the problem had mushroomed during the last two years.

It is also harder to deal with. The Magic Marker and other felt-tip markers are considered indelible on concrete and other rough surfaces in subway stations. Those surfaces are painted over to remove graffiti.

Inside subway cars, new high-powered cleaners can remove almost anything from the polished metal surfaces except India ink.

Floyd Holoway, Transit Authority patrolman who is second vice president of the Transit Patrolmen's Benevolent Association, said that most graffiti appeared just before and just after school hours.

"It's not a major crime," he said. "Most of the time they don't try to talk their way out if they're caught."

He said he had caught

teen-agers form all parts of the city, all races and religions and all economic classes.

The actual offense, the Transit Authority police said, is classed as a violation because it is barred only by Transit Authority rules, not by law. Anyone older than 16 who is caught would get a summons, a spokesman said.

### Was Suspended Once

Taki said he had never been caught in the subways. He was once suspended from Harlan High School for a day for writing on walls, though, and a Secret Service agent once gave him a stern lecture for writing on a Secret Service car during a parade.

The youth, who said he would enter a local university in September, conceded that his passion for graffiti was not normal: "Since there are no more student deferments, maybe I'll go to a psychiatrist and tell him I'm TAKI 183. I'm sure that will be enough to get me a psychological deferment."

But he added: "I could never retire. I still carry a small Magic Marker around with me."

## A imagem-tempo

A percepção do tempo como continuidade, como um tempo único, é difícil porque temos acesso a pequenas partes de acontecimentos e vivências no tempo, que com um olhar menos atento, nos podem parecer coisas separadas, não pertencentes à duração pura. Porém, no dia a dia o que subsiste são as ligações sensoriais motoras fracas, o quotidiano substitui a imagem-acção (aquela unicamente ligada ao gesto ou acontecimento objectivo) por imagens ópticas e sonoras puras, onde a duração garante a identidade do mental e do físico, do real e do imaginário, do concreto e do virtual, numa fusão contínua de ambos.

Na imagem (visual) o tempo é o que muda sem que mude a sua forma, a passagem no imóvel. O tempo em estado puro, que dá àquilo que muda a forma imutável em que se produz a mudança<sup>266</sup>.

Apesar da vida efémera, na linha do tempo físico, estar contida nos graffiti, que fazem prova da efemeridade do que é material, o olhar que lançamos sobre eles dá-nos pistas da duração. Atendendo à imagem a seguir apresentada, a expressão facial morta (o que nela foi e está vivo) representa o que permanece, o que se move naquele rosto inerte, naquela forma imóvel, de olhar poisado sobre si mesmo, igualmente inerte.

Relativamente à imagem que a seguir se apresenta, a escolha do registo figurativo (e dentro deste o retrato) não é inocente. A pintura (graffiti) funciona aqui como fotografia, onde através da representação de uma expressão facial pessoal, somos remetidos à nossa consciência íntima, pela ênfase dada a essa expressão de emoção, diria, o punctum<sup>267</sup> da imagem.

---

<sup>266</sup> Nas naturezas mortas de Cézanne os princípios não são os mesmos que nas paisagens vazias, a natureza morta não é o espaço vazio que vale primeiramente pela ausência de conteúdo possível, antes se define “pela presença de objectos que se envolvem em si mesmos ou devêm o seu próprio continente”(Gilles Deleuze, *A IMAGEM-TEMPO*, Cinema 2, Ed.Assírio & Alvim, Lisboa, 2006, p.31), os objectos presentes na natureza morta não estão obrigatoriamente mergulhados no vazio mas através deles podem existir vidas que vêm dos lugares indizíveis, são objectos que admitem a ausência. Cézanne é um “solitário que busca freneticamente a expressão de si mesmo, mas que coloca na obra mais do que as suas torturas e os sentimentos que fazem parte de um destino pessoal, porque a pintura (...) expõe o que de outro modo é invisível e indizível, universalizando-o.”( Fátima Pombo, *MERLEAU-PONTY E A PROMESSA DO SENSÍVEL*, Universidade de Aveiro, 2000, p.221). “A natureza morta é o tempo, porque tudo aquilo que muda fá-lo no tempo, mas o tempo, ele próprio, não muda, ele próprio só podia mudar num outro tempo, até ao infinito” (Gilles Deleuze, *A IMAGEM-TEMPO*, Cinema 2, Ed.Assírio & Alvim, Lisboa, 2006, p.31), porque só há um tempo, uma duração íntima e indivisível.

<sup>267</sup> Conceito de Roland Barthes, apresentado em: *A Câmara Clara*, Edições 70,LDA. 2006.





graffiti enquanto 'imagem-tempo' <sup>268</sup>

“ O punctum de uma fotografia é esse acaso que nela me fere”<sup>269</sup>, o que salta da cena, o suplemento que já lá está. Além do punctum pormenor, Barthes defende que existe o punctum intensidade, que é tempo e que a fotografia é falsa ao nível da percepção mas verdadeira ao nível do tempo.

Como na fotografia, o retrato atrás apresentado reproduz o que só acontece uma vez; aponta o acontecimento, a ocasião, o 'encontro', o 'Real' (que não se transforma noutra coisa – “é isto”). Ainda que a fotografia seja produto de uma imagem 'fixada' num momento específico (e normalmente célere) e o graffiti seja primeiro produto de estudos gráficos / projecto, cada imagem de cada elemento inerte é tempo, não na forma que lá está, mas na mudança que lá ocorreu, o que muda sem a mudança da forma. “O tempo é o pleno, isto é, a forma inalterável preenchida pela mudança.”<sup>270</sup>

<sup>268</sup> Imagem retirada de Manco, Tristan, Introdução de *Street Sketchbook*, Thames & Hudson Ltd, London, 2009, p.179.

<sup>269</sup> Barthes, Roland, *A Câmara Clara*, Edições 70, LDA. Novembro de 2006. Título original: *La Chambre Claire* (Note sur la photographie) Cahiers du Cinema / Gallimard / Seuil, 1980, p.35.

<sup>270</sup> Deleuze, Gilles, *A IMAGEM-TEMPO*, Cinema 2, Ed.Assírio & Alvim, Lisboa, 2006, p.32.

Alguns pintores e fotógrafos ‘roubaram’ os gestos de pintores, como Caravaggio ou Poussin, dando-lhes uma roupagem nova. Isso não é convincente porque a cultura mudou. Jeff Wall<sup>271</sup> defende que o que existe não são «imagens fixas» mas antes «imagens presas». Essa nova fixação perceptiva (aprisionamento) já estava criada pela fotografia mas era vista de forma diferenciada. Assim como, as pessoas também terão visto a fotografia de forma diferenciada relativamente à estática de uma gravura. A percepção voltou a ser alterada com o cinema (passagem da fotografia ao movimento). O mesmo autor defende que, os trabalhos artísticos traduzem a forma como as tipologias de transformação podem implicar um compromisso com a filosofia e o progresso. O hip hop é um fenómeno em constante mutação e recriação, onde o graffiti pretende ‘aprisionar’ o movimento das várias vertentes que o compõem, num registo plástico que implica um olhar que abarque mais que o concreto, mais que o material, esse não distinguiria a mudança que ocorre na forma que não se altera. Antes implica, um olhar humano, que é corpo e consciência<sup>272</sup> simultaneamente, vê a vida eterna, o infinito, a única vitória sobre a morte, que acontece no tempo uno, na duração íntima. Duração que já não está lá mas que nos é apontada, como uma direcção num mapa, que se desvenda pouco a pouco e nos conduz a mais ou menos perto do absoluto, ao universo onde “as acções, os pensamentos, sentimentos, sonhos, têm mais verdade que a realidade de todos os dias”<sup>273</sup>, mais verdade que a realidade das formas concretas e inertes.

A relação do espectador com cada graffiti, depende da codificação da cena, do contexto cultural em que são experimentados e da disposição do sujeito para sentimentos de compostura ou horror.

A eternidade está naqueles que contemplaram inúmeros rostos (incluindo o seu) e agora contemplam um rosto morto, que traz à fala todos os rostos vivos que se activam na consciência íntima, então, a obra é mediadora de comunicação, traz ao mundo as ambiguidades do ser. Encontra o seu nome sendo uma participação do élan vital, que anima a totalidade do mundo. No silêncio, que é ele próprio abstracção e só distinguimos por sermos seres sonoros, é-nos revelada a universal ‘cumplicidade dos seres’, “o invisível é apontado como a outra faceta do Ser, (...) onde as experiências ainda não foram determinadas pela consciência, onde tudo está ligado, o sujeito e o objecto, a essência e a existência, a imanência e a transcendência. Aí, onde está tudo misturado, onde a diferença não implica contradição. Aí, instância “bruta”, “selvagem”<sup>274</sup>.

---

<sup>271</sup> Jeff Wall, artigo - *My Photographic Production*, 1989.

<sup>272</sup> A relação entre corpo e mente é um tema recorrentemente tratado na contemporaneidade, nomeadamente, nos trabalhos de Damien Hirst. “Sempre estive interessado na relação entre corpo e mente, num e no outro, na diferença entre arte e vida, vida e morte, como preto no branco. Não quero chamar-lhe A e B.”, afirmação do artista retirada de Damien Hirst, *I WANT TO SPEND THE REST OF MY LIFE EVERYWHERE, WITH EVERYONE, ONE TO ONE, ALWAYS, FOREVER, NOW*, Booth-Clibborn Editions, London, 2005 (reduced edition) p.91.

<sup>273</sup> Pombo, Fátima, *A LUZ DE SATURNO*- Figurações da velhice, Universidade de Aveiro, 2005, p.184.

<sup>274</sup> Pombo, Fátima, *MERLEAU-PONTY E A PROMESSA DO SENSÍVEL*, Universidade de Aveiro, 2000, p.209.



**Ler imagens**

Na obra de Picasso cada novo estilo se alimenta das formas de registo anteriores na busca de novas formas e estilos. Num processo de contínuo enriquecimento e mistura desses estilos o pintor voltou, nos últimos anos de vida, ao seu registo inicial. Como que paradoxalmente a sua evolução conduziu-o ao mesmo lugar em que iniciou. Também nos retratos, particularmente os de mulheres, este paradoxo está presente. As mulheres retratadas (ao entrar nesse universo fixo e fluido) perdem a sua identidade própria e ganham aquela que Picasso pintou. As mulheres retratadas não estão presentes através de expressões eleitas por elas, são reflexos do pintor. (Aquilo que, segundo Manguel, eventualmente nunca mudou nas suas transições de estilos foi a atitude relativamente aos seus modelos). Sendo descrito (por amigos e amantes) como incapaz de abrigar sentimentos profundos por outra pessoa, era incapaz de retratar alguém que não ele próprio, descobrindo-se a si mesmo nesses retratos de mulher. Fazendo aflorar nas mulheres retratadas emoções que ele próprio desejaria sentir, Picasso converteu os retratos delas em retratos de si mesmo e contradisse as normas neo-clássicas (séc.XVIII), segundo as quais o quadro não deveria representar os sentimentos do pintor mas antes representar um modelo nos gestos convencionais de uma emoção. Em *Mulher chorando*, (retrato de Dora Maar, sua amante), a explosão de cores complementares e fragmentação do rosto em planos pontiagudos que nos direccionam o olhar para direcções contrárias, levam o espectador a confrontar-se com os opostos: a alegria do chapéu contrasta com a tristeza da lágrima, conduzindo-nos esse contraste ao sentimento de dilaceração. O chapéu enquanto encanto, expectativa, felicidade, incerteza, a lágrima enquanto desencanto, desengano, infelicidade, desespero da certeza, dor, angústia. Picasso provocava emoções para depois iniciar os esboços (que resultavam posteriormente em pinturas), acusava Dora Maar de infidelidades imaginárias provocando-a até esta chorar para assim criar, guiando-se a si próprio até à sua obra. Contrastando com os retratos de Olga Koklova e Marie-Thérèse, onde abundam curvas suaves e opulentas, os retratos de Dora Maar mostram um rosto devastado e uma alma ferida. Aquando da guerra civil espanhola Picasso cedo denunciou a sua simpatia pelo governo republicano (em oposição ao franquismo). O mesmo Governo (Frente Popular) encarregou-o da criação de um mural, destina o a ornamentar o Pavilhão Espanhol da Exposição Universal, que decorreria em Paris em 1937, pedido que culminaria na realização de *Guernica*, num processo em que (após meses sem inspiração onde no início pensou representar a liberdade da arte, em que o modelo devia ser uma cena de estúdio com pintor e modelo) o tema surgiu, (fazendo-o modificar o projecto) após o bombardeamento nazi de

Guernica e Luno, no súbito encontro onde parece ser o próprio tema que encontra o autor e não o autor que encontra o tema. A passagem do tempo físico converte *Guernica* numa imagem de todas as guerras, contra todas as guerras. Um tempo físico que é simultaneamente tempo virtual e atemporal, porque medeia a comunicação até ao porvir e fala das “coisas que estão sempre mais adiantadas que o pensamento delas”<sup>275</sup>, dá-nos pistas do porvir, é a advertência de “que tudo o que amamos vai morrer, e por isso agora mesmo é importante morrer, por isso agora mesmo é importante resumir tudo o que amamos em algo indubitavelmente formoso, como o verter de uma infinidade de lágrimas de adeus”<sup>276</sup>, mas não há na obra expressão de emoção, antes representação da emoção (do sofrimento, ou a ideia que o pintor tinha de sofrimento). O uso e provocação da crueldade para condenar a crueldade, como vemos nos retratos de Dora Maar, em que Picasso infligia sofrimento, acusando cruelmente, para converter essa crueldade na condenação da própria crueldade, retratos presentes em esboços e obra final de *Guernica* lembrando-nos a forma como cada obra se alimenta das anteriores. Num vocabulário iconográfico que se mantém actual adivinhámos o ‘desprender’ do universo de emoções direccionadas às suas modelos (o que o faz parecer insensível) como forma de servir um propósito maior, o da arte. *Guernica* traz-nos o tema da violência social, o pintor toma partido nos acontecimentos da actualidade política, condenando através da pintura, um bombardeamento que se constituiu num acto de puro terrorismo (a destruição da cidade de Guernica não teve qualquer valor estratégico). Uma representação da dor que evoca compaixão e revolta, porém uma representação que resulta tanto da cruel agressão do bombardeamento nazi como do ensaio (com frieza) de dor calculada numa mulher apaixonada. Não há na obra nenhuma alusão directa à acção militar, ou referência política concreta. O terror militar torna-se pretexto da composição alegórica, elaborada de maneira consequente e empenhada (o autor terá realizado 45 estudos especificamente para esta obra) onde através da sua própria linguagem formal, recorrendo a motivos e esquemas pictóricos universais, o pintor remete tanto para a violência destruidora social como para o sofrimento emocional íntimo (privado). A representação da violação da mulher foi outro tema que o pintor usou como forma de representação da dor (agressão física e emocional). Manguel defende que Picasso ensinou a apreciar esteticamente a imagem da mulher que chora. Ao longo da História da Arte, desde a tradição helenística as lágrimas femininas foram retratadas como símbolo de debilidade, sofrimento trazido pela perda, ora seguindo inspiração mitológica (como na escultura de Níobe) ora seguindo inspiração religiosa (como em obras que retratam mulheres chorando junto da cruz). No séc. XVIII, as lágrimas viriam a ser retratadas como símbolo de sensibilidade, sensibilidade então alargada e permitida aos homens (no sentido em que, na esfera privada, o choro não era reprimido nos homens, era honrado, mesmo desejado e a sua ausência indício de tédio e indiferença). No entanto na representação (da arte ocidental) o

---

<sup>275</sup> Fátima Pombo, *A luz de Saturno - Figurações da velhice*, Universidade de Aveiro, 2005, p.178

<sup>276</sup> Michel Leiris, citado por Alberto Manguel em *Leer Imágenes*, Alianza Editorial, p.227

sofrimento no homem é quase sempre retratado como 'sofrimento contido', sendo a preocupação retratar antes a emoção viril. No séc.XIX, Van Gogh viria a romper com essa tradição ao retratar um *Ancião chorando*. Também em Guernica não há homens que choram. Picasso via a fotografia como uma arte menor, em relação à pintura e escultura, uma arte inacabada e os fotógrafos como aspirantes pintores frustrados. Via a fotografia como demasiado figurativa e 'presa' ao físico, ao objecto. Para ele o corpo tinha que morrer, ser desmembrado para depois voltar a viver, assim se compreende que se tenha guiado à representação dissociativo-figurativa, à fragmentação. Dora Maar (fotógrafa) registou muitas vezes trabalhos de Picasso, submetida não apenas às acusações do pintor mas igualmente obrigada a contactar com outras amantes do pintor (que este obrigava a travar amizade com Dora Maar, divertindo-se com a tensão que ele próprio provocava), começou a sofrer alucinações após ser vítima de assaltos e agressões. Encaminhada por Picasso e Éluard, a fotógrafa viria a ser internada na clínica psiquiátrica de Lacan e posteriormente convencida a submeter-se a psicanálise. Esta situação poria em evidência a incapacidade de Picasso de dar à sua amante apoio (que não fosse clínico). Representou de forma única o sofrimento mas era incapaz de compreender o que necessita alguém que sofre. Dora ter-se-á perdido algures nos fragmentos das telas do pintor, nos retratos de si em que nunca se reconheceu, "são todos Picasso, nenhum é Dora Maar"<sup>277</sup>, na identidade que não construiu autonomamente deixou que o homem e o divino a possuíssem e usassem como fez o seu amante, "uma entidade inautêntica que funciona para ocultar a sua falta de unidade essencial"<sup>278</sup>. Dora, musa dedicada, manifestaria como última vontade voluntária o desejo de ser ausência, de 'desprender' a sua alma das telas de Picasso e numa fuga ao abismo perder-se nela mesma. Em suma, a informação transmitida por Manguel é um ponto de partida para a reflexão, não é delimitadora das obras a que se referencia, antes fornece pistas, não apenas para a leitura das 'imagens' de Picasso mas de todas as imagens em que a violência seja uma presença.

---

<sup>277</sup> Dora Maar citada por Alberto Manguel em *Leer Imágenes*, Alianza Editorial, p.226.

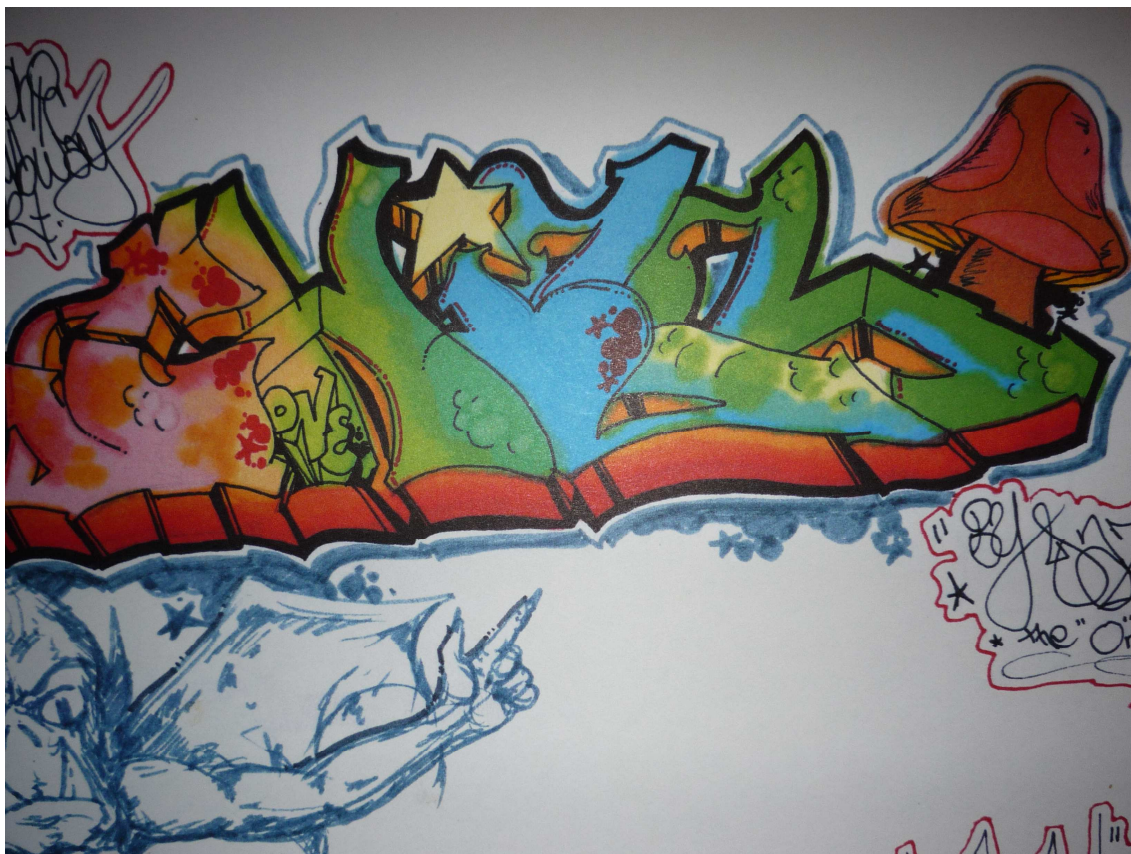
<sup>278</sup> Lacan citado por Alberto Manguel em *Leer Imágenes*, Alianza Editorial, p.238.











Imagens retiradas de: Jenkins, Sacha ;Villorente David, *Piecebook-The secret drawings of graffiti writers*, Munch, Berlin, London, New York, Prestel, 2008.